








MILLS COLLEGE  
LIBRARY

Mills College Library  
Withdrawn



Digitized by the Internet Archive  
in 2023 with funding from  
Kahle/Austin Foundation



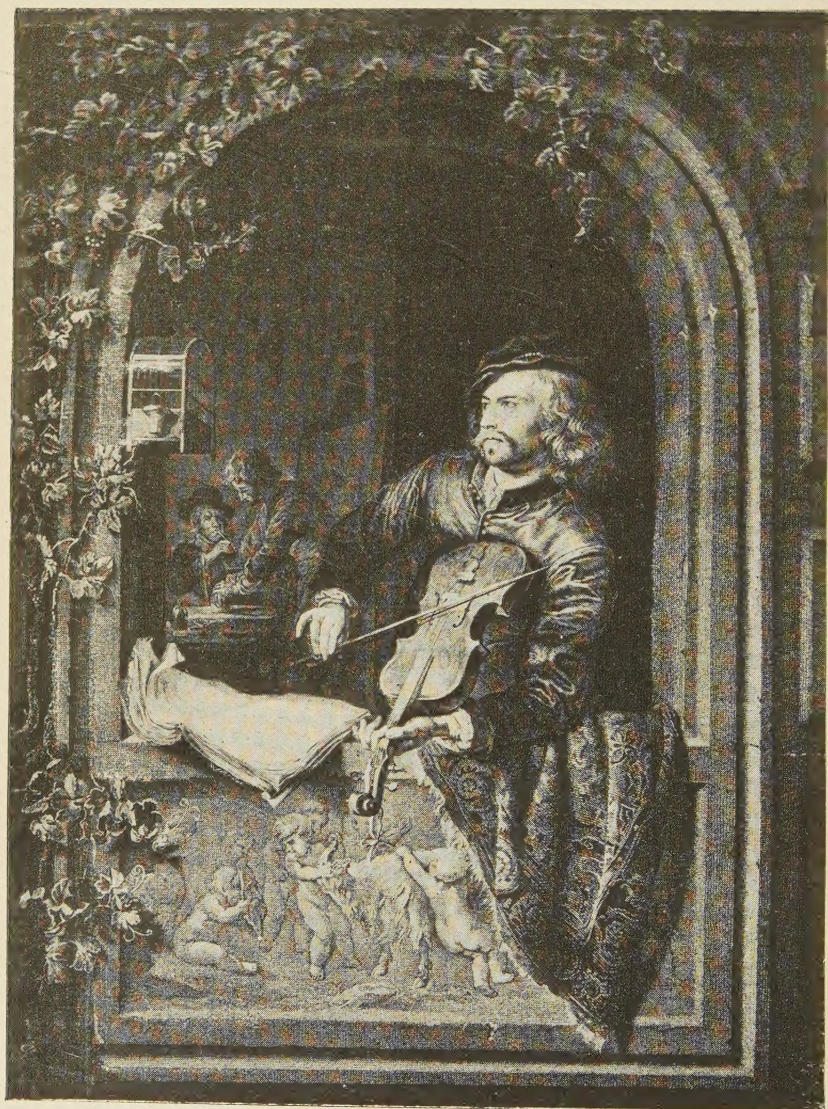


9

L'ÉCOLE FRANÇAISE DE VIOLON  
DE LULLY A VIOTTI

---

ÉTUDES D'HISTOIRE ET D'ESTHÉTIQUE



LE VIOLONISTE  
(Par Gérard Dow.)



LIONEL DE LA LAURENCIE

---

L'ÉCOLE FRANÇAISE  
DE VIOLON

DE LULLY A VIOTTI

---

ÉTUDES D'HISTOIRE ET D'ESTHÉTIQUE

---

Tome III

15 REPRODUCTIONS

NOMBREUSES CITATIONS MUSICALES



PARIS

LIBRAIRIE DELAGRAVE

15, RUE SOUFFLOT, 15

1924

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation  
réservés pour tous pays.

---

*Copyright by Librairie Delagrave, 1924.*

---





# L'ÉCOLE FRANÇAISE DE VIOLON

---

## SIXIÈME PARTIE

### LES OUVRAGES DIDACTIQUES ET L'EXÉCUTION

---

Les ouvrages pédagogiques traitant du violon et parus en France pendant l'époque qui nous intéresse ne sont guère qu'au nombre de dix. Nous en diviserons l'étude en deux parties, la première comprenant ceux d'entre eux qui furent publiés avant 1750, et la seconde comprenant ceux qui virent le jour après cette date. Comme bien l'on pense, les méthodes n'expriment point exactement la technique contemporaine; elles se font, écrit M. Pincherle, « comme toujours, un pieux devoir de retarder sur leur temps ». Mais il n'en saurait être autrement, car leur but est d'enregistrer les procédés acquis par la technique, et non pas de montrer aux artistes les voies nouvelles dans lesquelles ils jugeront à propos de s'engager. C'est là le caractère commun à toute grammaire.

A côté des méthodes et ouvrages didactiques d'origine proprement française, nous avons jugé nécessaire d'étudier les traités étrangers qui, traduits en français et publiés à Paris, ont exercé une influence certaine sur l'enseignement du violon dans notre pays. C'est ainsi que nous examinons l'*Art de jouer le violon* de Geminiani, ouvrage capital pour l'étude de la technique de l'instrument dans la première moitié du dix-huitième siècle. De même, l'*Essai d'une méthode pour apprendre à jouer la flûte traversière* de Quantz contient une foule d'indications relatives au violon, et apporte une riche contribution à la solution des nombreux problèmes que soulève l'exécution. Enfin, le *Traité des agréments de la musique* de Tartini présente, à ce même point de vue, l'intérêt le plus vif.

---

## CHAPITRE XIV

### Les premières méthodes de violon.

#### SOMMAIRE

- La *Méthode de Montéclair* (1711-1712). — Pas de démancher. — Le *tremblement*. — L'archet; formalisme du tiré et du poussé. — Les *Principes* de Dupont (1718).  
L'*Ecole d'Orphée* de Corrette (1738). — On enseigne les positions jusqu'à la septième. — La double corde. — Quelques *agréments*. — Les *scordatures*; la *Sonate énigmatique* de Nardini. — Les *Avertissements* de J.-M. Leclair l'aîné.  
L'*Art de jouer le violon* de Geminiani (1740). — Tenue de l'archet. — Modifications de la sonorité. — *Ordres* ou positions. — Les coups d'archet. — Les *ornements*, au nombre de quatorze. — Questions d'esthétique.

#### MÉTHODE DE MONTÉCLAIR (1711-1712)

La première méthode publiée en France est celle de Montéclair, laquelle, selon Brossard, date de la fin de 1711 ou du début de 1712. En voici le titre : *Méthode facile pour apprendre à jouer du violon, avec un abrégé des principes de musique nécessaires pour cet instrument*<sup>1</sup>. On remarquera qu'il ne s'agit ici que d'une méthode élémentaire, ainsi que le laisse entendre l'épithète de « facile » que contient le titre. Dès lors, l'ouvrage de Montéclair ne doit pas être considéré comme donnant le niveau de la technique de son temps, mais seulement comme un aperçu sommaire de celle-ci.

Dans son Catalogue manuscrit, Sébastien de Brossard s'exprime de la façon suivante sur la *Méthode* de Montéclair :

« Ce livre est gravé très proprement tout entier, tant pour les lettres et les notes que pour les figures.

« L'année n'y est point marquée; mais j'ai une lettre que le sieur Ballard le fils m'écrivit le 18 mai 1712, en m'envoyant cette méthode, pour m'engager à travailler à une autre un peu plus détaillée, par laquelle on peut conclure que ce livre de Montéclair parut sur la fin de l'année 1711, ou au plus tard sur le commencement de 1712. »

1. *Méthode facile pour apprendre à jouer du violon avec un Abrégé des Principes de musique nécessaires pour cet instrument* par M. Montéclair, de l'Académie Royale de Musique. | A Paris | chez l'Auteur vis-à-vis le Palais Royal | Foucault Rue Saint-Honoré à la règle d'Or | Le Portier de l'Opéra. | Le prix est de 25 sous broché. | Avec Privilège du Roi | (sur la fin de 1711 ou au commencement de 1712.) — Le privilège, en vertu duquel Pinolet de Montclair publiait cette méthode, remontait au 20 mai 1709; il était valable pour douze ans. Montclair l'avait pris pour sa « Nouvelle Méthode pour apprendre la musique, avec plu-

sieurs pièces tant vocales qu'instrumentales, à une et à plusieurs parties, et autres pièces de musique italienne qu'il a recueillies ». (M. Brenet, *La Librairie musicale en France*, p. 422.)

Sur Montéclair, consulter : E. Voillard, *Essai sur Montéclair* (Michel Pinolet), musicien et compositeur du dix-huitième siècle, né à Andelot (Haute-Marne). — Paris, 1879, in-8°.

Entré à l'orchestre de l'Opéra dans les dernières années du dix-septième siècle, Montclair fut le premier à y introduire la contrebasse, à une époque que l'on ne peut encore préciser.



Voilà pour la date du traité de Montéclair. Brossard va nous dire qu'il s'était mis au travail pour rédiger une méthode plus complète, qu'il ne termina pas du reste, et c'est cette méthode inachevée que nous avons étudiée dans l'Introduction du présent ouvrage, parce qu'elle résume assez exactement la technique du violon à la fin du dix-septième siècle.

« J'avois commencé à y travailler, poursuit Brossard, mais d'autres affaires de plus grosse conséquence m'étant survenues, je n'eus pas le temps d'achever cet ouvrage. On trouvera, cependant, que j'avois déjà fait un manuscrit dans le même paquet où est la méthode du sieur de Montéclair. Ce qui pourra servir à ceux qui voudront se donner la peine de travailler sur le même sujet<sup>1</sup>. »

Enfin, Brossard insiste sur « la manière infailible » d'accorder le violon, déjà examinée dans l'Introduction du tome I de ce livre.

Mais revenons à Montéclair. L'auteur décrit d'abord brièvement l'instrument et son accord, et indique que sa musique emploie la clef de *sol* première ligne, alors que les Italiens se servent de la clef de *sol* deuxième ligne; il ajoute un conseil qui démontre à quel point les œuvres italiennes se répandaient en France : « C'est pourquoi il faudra par la suite s'accoutumer à ces deux positions. »

Il étudie ensuite la tenue du violon, la pratique du manche et des agréments, enfin le maniement de l'archet.

**Tenue du violon et de l'archet.** — « Le violon se tient de la main gauche, le manche posé entre le pouce et le doigt suivant; il ne faudra pas le trop serrer, parce que cela roïdirait les doigts et le poignet. Pour le tenir ferme et qu'il ne vacille point, il faut bien appuyer le bouton qui tient les cordes contre le col sous la joue gauche. Il faut que le coude soit directement sous le violon, que le poignet soit bien courbé et les doigts bien ployez en arondissant, afin qu'ils posent sur les cordes par leur extrémité, en évitant néanmoins de les toucher avec les ongles<sup>2</sup>. »

Si nous comparons ce texte à ceux de Mersenne et de Brossard, nous observerons que la position du violon reste sensiblement la même; on précise seulement la tenue sous la joue gauche, on recommande d'éviter toute raideur du poignet gauche, mais on ne fait aucune allusion à la hauteur de la main gauche. Le violon est tenu penché vers le corps, et non horizontal.

Quant à l'archet, voici les prescriptions de Montéclair :

« L'archet se tient de la main droite, les quatre doigts posez sur le bois et le pouce dessous la hausse qui élève le crin. Il faut d'abord s'accoutumer à le tirer d'un bout à l'autre également par tout et à le pousser de même sans faire crier la corde. Dans les vitesses, il ne faut pas trop serrer l'archet entre les doigts et ne point roidir le poignet ni le coude, car c'est par la facilité de leur mouvement qu'on acquiert un beau coup d'archet. Il faut bien accorder les deux mains ensemble afin que l'archet n'aille ni plus vite ni plus lentement que les doigts de la main gauche, car c'est en cela que consiste la difficulté et la beauté du violon<sup>3</sup>. »

1. *Catalogue manuscrit* de Brossard, p. 351. Une note de J.-B. Cartier qui figure sur le manuscrit de Brossard indique qu'on attribuait celui-ci à Montéclair. Voici la teneur de cette note :

« Cet ouvrage est attribué à Montéclair, mais

je le crois de Brossard, Maître de chapelle à Meaux et à Strasbourg. » (J.-B. CARTIER, de l'Académie Royale de musique.) (Bib. nat. Réserve Vm<sup>8</sup> c.1.)

2. *Méthode*..., p. 2.

3. *Ibidem*, p. 3. On rencontre la même re-

Alors que les indications pédagogiques du dix-septième siècle demeuraient des plus vagues à l'endroit de la position des doigts sur la baguette de l'archet, nous trouvons ici une prescription plus stricte : la main droite doit se tenir à la hauteur de la hausse, le pouce sous celle-ci ; le petit doigt se place à la suite des trois autres. Même recommandation que ci-dessus pour éviter la raideur du poignet. Montéclair insiste justement sur l'absolue nécessité de conserver toute souplesse à la main droite.

**Pratique du manche.** — Une figure explicative donne le doigter sur les quatre cordes avec l'indication des tons et des demi-tons. Comme chez Mersenne et Brossard, la limite du toucher à l'aigu est encore l'*ut*<sup>5</sup> sur la chanterelle, et le 4 barré prescrit l'extension du petit doigt. En outre, certaines indications rappellent la technique du luth ; c'est ainsi que la lettre *a* « désignera qu'il faut sonner la corde à vuide ».

Des « agréments », notre auteur n'envisage que le *tremblement* qu'il désigne par une petite croix + posée sur la note qui doit recevoir cet ornement : « Il faut bien appuyer le doigt de cette note et trembler du doigt d'au-dessus. » Donc, le trille s'effectue à l'aide de la note supérieure à celle sur laquelle l'« agrément » est marqué :



Ce tremblement s'exécute de façon spéciale lorsqu'on prépare une cadence ; on doit « le soutenir et le battre également et lentement ». Qu'entend-on par là ? « Soutenir un tremblement, c'est poser d'abord le doigt qui doit trembler, le rendre immobile pendant la moitié d'un coup d'archet, le trembler sur l'autre moitié, et le lever après avoir tremblé un moment avant que l'archet finisse, afin que l'on puisse distinguer la note sur laquelle le tremblement est marqué<sup>2</sup>. » On le voit, il s'agit là d'une *cadence appuyée*.

Comme Toinon, Montéclair enseigne à pointer certaines notes des temps faibles, et nous trouvons clairement spécifiée dans sa méthode la pratique des « croches égales » et des « croches inégales » : « Remarquez que les croches sont inégales de deux en deux dans la mesure à deux tems marquée par 2, c'est-à-dire qu'on reste davantage sur la première que sur la seconde, et que dans les mesures du C et du 2/4, cette inégalité ne tombe que sur les doubles croches. »

Mais aucune règle fixe ne peut être donnée d'une façon générale pour le pointage des notes ; il importe « de consulter le caractère de la pièce pour prendre son parti<sup>3</sup> ». A l'encontre de Brossard, Montéclair ne souffle mot du « jeu par accords ».

**Maniement de l'archet.** — Le formalisme étroit du dix-septième siècle persiste encore et persistera longtemps. Toutefois, donnons acte à Montéclair d'une certaine tolérance en ce qui concerne la liaison de l'archet à la mesure.

commandation relative à l'égalité des deux mains dans le traité de luth de Basset inséré dans l'*Harmonie universelle* du P. Mersenne.

1. *Méthode*, p. 9.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*, p. 13. Nous verrons, par la suite, la plupart des ouvrages pédagogiques s'occuper de cette question des notes inégales.



L'auteur de la *Méthode facile* ne s'érige pas en tyran implacable; il s'abrite derrière l'usage, et au lieu de codifier impérieusement, il préfère exposer ce qui se fait d'ordinaire. Déjà, l'aveugle routine du « tiré » sur le premier temps semble s'être un tant soit peu usée : « Quand il y a trois notes égales qui composent une mesure à trois temps, come trois blanches, trois noires ou trois croches, les uns tirent l'archet sur la première, et le poussent deux fois de suite sur les deux dernières, afin de se retrouver en tirant sur la première note de la mesure suivante; les autres tirent l'archet sur la première note, le poussent sur la seconde, le tirent sur la dernière, et le tirent encore sur la première de la mesure qui suit. » Voilà les deux méthodes en usage, et Montéclair les indique toutes deux sur ses exemples, mais à titre d'exercice, et « afin de se mieux délier le poignet ». Il observe cependant que la seconde manière « est plus généralement reçue des habiles gens ». Voici ces deux manières :



Qu'il s'agisse de l'une ou de l'autre, nous en sommes toujours à la nécessité du « tiré » sur le premier temps de la mesure.

Ainsi, Montéclair cite un « Vite » à 3/8, où on doit reprendre le tiré à chaque mesure :



D'autres exemples donnés par notre auteur incitent à penser que le jeu de l'archet s'était cependant perfectionné dans le sens de l'ampleur, et qu'on était parvenu à triompher d'une des plus grandes difficultés du violon, de ce que Hubert le Blanc appelait, dans son langage imagé, « le grand œuvre du violon, la tenue d'une ronde<sup>2</sup> ». En effet, nous rencontrons (p. 16) à la suite de *Canaries* où, par parenthèse, certaines mesures commencent par un poussé de l'archet, deux exemples avec tenues finales d'une ronde pointée suivie d'une blanche et liée à la note précédente, exemples que l'auteur accompagne de la mention ci-après : « On ne donne qu'un coup d'archet pour toutes les notes que la tenue embrasse<sup>3</sup>. »

Montéclair termine son traité en rappelant que « quand les notes descendent bas, c'est-à-dire sur les dernières cordes », il y a lieu de changer de clef, et d'employer soit la clef d'*ut* première ligne, soit la clef d'*ut* deuxième ligne, dans le but d'éviter la confusion qui pourrait résulter des lignes ajoutées au-dessous de la portée<sup>4</sup>.

Et cette remarque peut se rapprocher de ce que Brossard dit de l'usage de la clef de *sol* première ligne, dans son *Dictionnaire*, usage spécial aux violonistes français, et qui ne fut peut-être pas indifférent à l'abandon qu'ils firent si longtemps du registre grave de leur instrument.

1. *Méthode*, p. 14.

2. Hubert Le Blanc, *Défense de la Basse de viole...*, p. 25.

3. *Méthode*, p. 16.

4. *Ibid.*, p. 18.



PRINCIPES DE VIOLON DE DUPONT (1718)

Quelques années après la *Méthode facile* de Montéclair, un « Maître de musique et de danse », nommé Pierre Dupont, publiait, en 1718, au moyen d'un privilège du 23 septembre 1717, des *Principes de violon par demandes et par réponses*<sup>1</sup> destinés à apprendre sans professeur « à sonner » du violon. Cet ouvrage, l'auteur l'expose lui-même dans un Avertissement, faisait suite à un Livre de *Principes de musique par demandes et par réponses* qu'il avait donné l'année précédente.

Non seulement, ces *Principes de violon* ne marquent pas un progrès sur la *Méthode* de Montéclair, mais encore, ils témoignent plutôt d'un recul, surtout à l'égard du maniement de l'archet. La figure ci-contre, intercalée dans le titre, montre toutefois que le violon est tenu à peu près horizontal.

L'auteur compose bien des leçons pour apprendre à jouer les tierces, les quarts, les quintes, les sixtes, les septièmes, voire les octaves, considérées comme intervalles mélodiques, car il n'est nullement question de la double-corde dans son traité. Il donne deux figures dont l'une est reproduite ici, et qui indiquent la position que les doigts doivent occuper sur les cordes; mais son enseignement du fonctionnement de l'archet relève du plus étroit formalisme. Dupont en est resté aux anciennes pratiques du « tiré » initial :

« Quand il y a deux blanches dans une mesure, il faut tirer la première et pousser la deuxième, et quand il y a trois noires dans la mesure à trois temps, il faut tirer la première et pousser les deux autres. » Et plus loin : « Lorsqu'il y aura un nombre pair dans les croches, et qu'il y aura une noire au commencement de la mesure, l'on doit tirer la noire et pousser les deux premières croches... et quand les croches seront avant la noire, il faut tirer et pousser alternativement<sup>2</sup>. »

1. *Principes | De Violon | Par demandes et par | Réponse | Par lequel toutes Per | Sonne pourront apprendre | d'eux-mêmes à soner dudit | instrument |. Par le Sr Dupont, Maître de musique et de Danse | A Paris | chez | L'Auteur, rue Galande, proche la Place Maubert | le Sr Foucault, Marchand, rue Saint-Honoré, à la règle d'Or. | Prix 18<sup>s</sup>. | Avec Privilège du Roy | 1718 |.* — (Bib. nat. Vm<sup>8</sup>c. 2.) Le 23 septembre 1717, Pierre Dupont, maître de musique, prenait un privilège général valable douze ans, pour « un ouvrage intitulé *Principes de musique* par demande et par réponse, pour rendre cet art facile à tous ceux qui voudront apprendre la musique tant vocale qu'instrumentale ». (M. Brenet, *La Librairie musicale en France*, p. 425.) Une seconde édition des *Principes* de Dupont parut en 1740.

Le titre porte une petite estampe due à Marie Guérard (Marie Guérard fecit), et qui

représente un violoniste debout jouant à son pupitre.

Choron et Fayolle donnent inexactement pour initiales des prénoms de Dupont les lettres J et B. Ils l'identifient avec le violoniste du même nom, entré à l'orchestre de l'Opéra en 1739, et qui se confond vraisemblablement avec le Dupont que le *Mercur*e cite en juin 1738. Ce musicien se faisait entendre en 1739 au Concert spirituel dans des concertos de Leclair (*Mercur*e, sept. I, 1739, p. 2085; novembre 1739, p. 2705). Il appartenait en 1751 à l'orchestre du Concert spirituel (M. Brenet, *Les Concerts en France*, p. 244). Voir : Choron et Fayolle, *Dictionnaire historique*, I, p. 197. — Nous rencontrerons plus loin son fils Guillaume-Pierre Dupont qui, à la fin du dix-huitième siècle, écrivit des pièces pour violon seul.

2. *Principes*, p. 3.



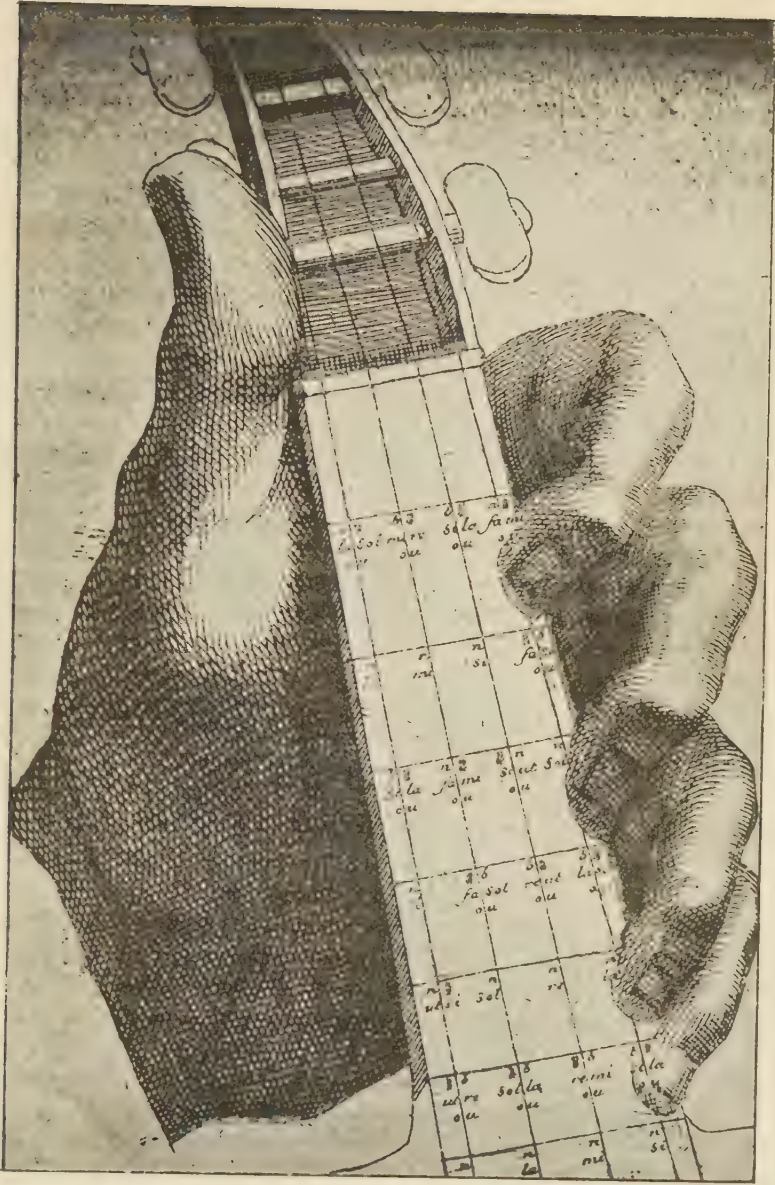


VIOLONISTE JOUANT DEBOUT A SON PUPITRE, PAR MARIE GUÉRARD

(Figure intercalée dans le titre des *Principes de Violon* de DUPONT et grossie.)





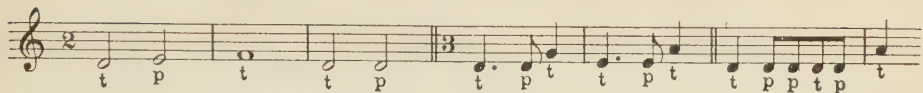


POSITION DES DOIGTS SUR LE MANCHE

(Principes de Violon de DUPONT.)







L'auteur indique aussi le coup d'archet à employer pour les synopes, que l'on écrit en plaçant un point après une barre, et ses prescriptions montrent bien combien le fétichisme du tiré au commencement de la mesure est demeuré vivace : « Lorsqu'on trouvera un point après une barre, au commencement de la mesure, écrit-il, il faut pousser la première note, parce que ce point tient lieu de la première note qu'il faut supposer avoir tiré<sup>1</sup>. »

Ainsi, le dispositif suivant, représentant une syncope :



L'archet est astreint encore à un tel automatisme rigide, que chaque type d'air, *Prélude, Sarabande, Bourrée, Menuet, Gigue* ou *Canarie*, etc., exige un coup d'archet déterminé et dont il est défendu de s'écarter. Aucune initiative n'est laissée de ce chef à l'exécutant.

A noter que Dupont, qui feint d'ignorer les *positions*, s'occupe de certaines manières, telles que les *coulés* :

« Lorsqu'on descend de tierce, il faut couler les tierces dans les airs tendres ; » et de nous apprendre de quelle façon le *coulé* doit être réalisé, tant au point de vue du doigter qu'à celui de l'archet : « Lorsqu'on veut faire un *coulé* sur l'*ut*, il faut emprunter le *ré*, c'est-à-dire mettre le troisième doigt sur la deuxième corde, et tirer ou pousser le quart de son archet avant que de lever le troisième doigt, et achever le reste de l'archet pour l'*ut*, et ainsi de suite<sup>3</sup>. »

Nous devons ajouter, pour accorder à Dupont quelques circonstances atténuantes, que la rigueur des principes qu'il professe, rigueur dont cinquante ans plus tard d'autres pédagogues ne s'étaient pas encore départis<sup>3</sup>, lui apparaît surtout comme nécessaire à l'enseignement. L'auteur des *Principes* admet, en effet, qu'une fois formé à l'impérieuse discipline du tiré et du poussé, le violoniste aura le droit de s'émanciper et de briser les entraves qu'on aura imposées à l'élève. C'est ainsi qu'à la demande :

« Est-on obligé d'observer toutes les règles du coup d'archet? » Il fait la réponse qui suit :

« Ouy, lorsque l'on apprend, parce que cela vous facilite de trouver le goût des airs ; mais quand l'on sçait, on prend l'elle lissance (sic) et libertés que l'on juge à propos<sup>4</sup>. »

Et, de la sorte, il entr'ouvre, tout de même, la porte aux initiatives d'exécution. A ce propos, M. Pincherle se livre à quelques remarques fort judicieuses. D'une part, observe-t-il, les deux méthodes de Montclair et de Dupont s'adressent à une clientèle spéciale, à « de futurs joueurs de danses ou de pièces en style fran-

1. *Principes*, p. 6. Nous retrouverons cette règle jusqu'à la fin du siècle; elle s'applique non seulement aux points, mais encore aux signes de *silence*, tels que soupirs, demi-soupirs, etc., de telle sorte que le coup d'archet à faire sur des notes séparées par des silences

dépend de celui qu'on aurait fait sur la note dont le silence occupe la place.

2. *Ibid.*, p. 6.

3. Ces prescriptions figurent notamment dans les ouvrages de L'Abbé le fils et de Brijou.

4. *Principes*, p. 8.

çais ». Pour ceux-ci, la règle du tiré n'offre pas de grands inconvénients, parce que le répertoire qu'ils auront à exécuter se trouve fort limité dans ses moyens d'expression. Lorsqu'il s'agira de jouer des sonates, les règles d'interprétation s'assoupliront, en raison même de l'évolution du style et de la dynamique. — D'autre part, quand bien même on s'en tiendrait à la règle du tiré, « celle-ci n'est pas forcément principe de raideur et de discontinuité ». En effet, si elle ordonne

la reprise de l'archet :  elle n'entend nullement

imposer la reprise de l'archet tout entier. Dès le dix-septième siècle, nous trouvons chez les joueurs de viole, dans le traité de Jean Rousseau, par exemple, l'explication précise de la façon dont on doit reprendre l'archet : « Quand on tire deux fois, déclare Rousseau, il faut soulever l'archet à la moitié environ de son coup, et le remettre aussitôt en continuant le même coup, et non pas en recommençant à tirer<sup>1</sup>. » Ainsi, rien de plus clair : la reprise de l'archet ne s'effectue pas dans toute la longueur de celui-ci; elle utilise seulement deux régions successives de l'archet. C'est donc l'appel à la *division de l'archet*, procédé, à la vérité, fort monotone et que les progrès de la technique, ainsi que la nécessité d'obtenir plus de variété dans le jeu, devaient bientôt reléguer au nombre des usages périmés. On a vu, au cours des études qui précèdent, à quel point la technique de l'archet dépassait la modestie de l'enseignement théorique. Malgré leur pauvreté en indications de coups d'archet, les œuvres de nos violonistes prouvent en parfaite évidence que déjà, en 1718, on ne tenait plus un compte strict de la fameuse règle du tiré.

..

#### ÉCOLE D'ORPHÉE DE CORRETTE (1738)

Chose singulière, c'est au moment où notre école de violon dessine le plus énergiquement la progression de ses moyens musicaux et techniques, que les méthodes se font plus rares. Il nous faut attendre vingt ans après l'apparition des *Principes de violon* de Pierre Dupont pour rencontrer un nouveau traité, celui de Michel Corrette, publié en 1738. C'est que, vers cette époque, le violon est entré décidément dans les mœurs, et qu'on a cessé de le considérer, parmi les amateurs, comme un instrument de bas étage : « Le violon a été ennoblí de nos jours, écrit le *Mercure*; il n'est plus honteux aux honnêtes gens de le cultiver, et on veut bien accorder une sorte de gloire et de l'estime à ceux qui y excellent, parmi lesquels on peut compter des seigneurs de la plus grande élévation, tels que le C. P. M., de S. F., le D. de N., M. G. M., M. Q., M. de G...<sup>2</sup> »

Modestement, et comme s'il était hanté par le souvenir des dithyrambes de Robinet, Michel Corrette appelle sa méthode de violon, *L'Ecole d'Orphée*<sup>3</sup>. Nous

1. Jean Rousseau, *Traité de la viole* (1687), p. 110.

2. *Mercure*, juin 1738, p. 1114. — *Mémoires pour servir à l'Histoire de la Musique vocale et instrumentale*.

3. *L'Ecole d'Orphée* | *Méthode* | *Pour Apprendre facilement à jouer* | *Du Violon* | *Dans le goût*

*François et Italien* | *Avec des Principes de Musique* | *Et beaucoup de Leçons à I et II violons*.

Ouvrage utile aux commençants et à ceux qui veulent parvenir à l'exécution | des Sonates, Concerto, Pièces par accords | Et Pièces à cordes Ravallées | Composée (sic) | Par M. Corrette | Œuvre XVIII<sup>e</sup> | prix 4 l. en blanc. | A Paris |



n'examinerons ici que la partie de l'*École d'Orphée* qui touche à la technique proprement dite, c'est-à-dire que la deuxième partie de cet ouvrage intitulée : *Méthode pour apprendre à jouer du violon*, et que l'auteur divise en six chapitres. Il y aura lieu, néanmoins, de dire quelques mots des indications portées dans la première partie, et qui ne sont pas sans intérêt au point de vue de l'exécution d'un certain nombre de types d'airs. Nous remarquerons aussi, à propos de cette première partie, et sous la rubrique : *Explication des signes usités dans cette Méthode*, la persistance déjà signalée plus haut dans la *Méthode* de Montéclair, de l'emploi de la lettre *a* pour indiquer une corde sonnante à vide, habitude qui dérive de la technique du luth.

**Tenue du violon.** — Cela posé, le chapitre I, consacré à la « manière de tenir le violon », définit la tenue de l'instrument, dans des termes qui montrent que l'usage du démancher est enfin admis dans l'enseignement courant :

« Il faut prendre le manche du violon de la main gauche, le tenir avec le pouce et le premier doigt, sans trop serrer la main, arrondir le premier, deuxième, troisième doigt, et tenir le petit plus allongé. Il faut nécessairement poser le menton sur le violon quand on veut démancher, cela donne toute liberté à la main gauche, principalement quand il faut revenir à sa position ordinaire<sup>1</sup>. »

Donc, l'appui du menton sur le violon n'est indispensable que pendant les démanchers ; lorsqu'on reste à la première position, la tenue de l'instrument se trouve suffisamment assurée par la main gauche. Le rôle du menton est encore intermittent, et nous en sommes toujours au violon tenu penché sur la poitrine, ainsi que l'indique la figure placée au frontispice.

**Tenue et maniement de l'archet.** — Le chapitre II enseigne les « différentes manières de tenir l'archet ». Nous apprenons de la sorte de quelle façon procèdent les Italiens : « Les Italiens le tiennent aux trois quarts, en mettant quatre

chez | L'Auteur, rue d'Orléans, quartier Saint-Honoré, au Cheval d'Or, | Boivin | Leclerc. | A. P. D. R. | M DCC XXXVIII. (Bib. du Conservatoire.)

Le fécond polygraphe et le pédagogue enrégé qu'était Corrette (il a laissé une dizaine de traités pédagogiques) n'est pas né à Saint-Germain, comme l'avancent les Dictionnaires. — Une pièce des Archives de la Seine, dont nous devons la communication à l'obligeance du regretté René Farge, le dit natif de Rouen. C'est son acte de décès, que nous transcrivons ci-après :

« Du trois pluviôse, au trois de la République. Acte de décès de Michel Corrette, du jour d'hier, neuf heures du soir, musicien, âgé de quatre-vingt-huit ans, natif de Rouen, départ. de la Seine-Inférieure, domicilié à Paris, rue de la Chauverrie, n° 682, section des Marchés, veuf de Marie-Catherine Morize... » (Arch. Seine, *Reconst<sup>on</sup> des actes d'Etat civil*. — Acte de décès annexé à la minute d'un acte de notoriété reçu le 10 floréal an XIII par M<sup>e</sup> Cousin, notaire à Paris.)

Il résulte de cette pièce que Michel Corrette est né en 1709, à Rouen, où, à partir de 1706, son père, Gaspard Corrette, fut successivement organiste de Saint-Herbland, de Saint-

Pierre-le-Portier, de Saint-Denis et de Saint-Jean (1712) (Communication de M. Henri Labrosse, directeur des bibliothèques et archives historiques de Rouen). La Bib. nat<sup>le</sup> conserve une œuvre de Gaspard Corrette ou Corrette : *Messe du 8<sup>e</sup> ton pour l'orgue, à l'usage des dames religieuses*. ., Paris, H. Foucault, 1703 (Vm<sup>7</sup> 1830).

Gaspard Corrette était mort lorsque, en 1733, son fils Michel épousait Marie-Catherine Morize. Voici l'acte de mariage de Michel Corrette :

« Du jeudy, huitième janvier 1733, Michel Corrette, maître de musique, âgé d'environ vingt-six ans, fils de défunt Gaspard Corrette, vivant organiste, et de Margueritte Jourdain, rue Saint-Honoré, de cette paroisse ; et Marie-Catherine Morize, âgée de vingt-deux ans passés, fille de défunt Charles Morize, vivant m<sup>e</sup> serrurier, ont été mariés. En présence de [deux bourgeois de Paris, un m<sup>e</sup> de danse, un serrurier, un substitut du procureur général du Grand Conseil]. » (Saint-Germain-l'Auxerrois, n° 195. — *Collection de La Borde*, acte n° 13572.) Les recherches faites à Rouen pour découvrir l'acte de baptême de Michel Corrette n'ont donné aucun résultat.

1. *Ecole d'Orphée*, p. 7.

doigts sur le bois, et le pouce dessous; et les Français le tiennent du côté de la hausse, en mettant le premier, deuxième et troisième doigt dessus le bois, le pouce dessous le crin, et le petit doigt à côté du bois. » Corrette ajoute la réflexion suivante : « Ces deux façons de tenir l'archet sont également bonnes, cela dépend du maître qui enseigne<sup>1</sup>. »

La figure ci-contre, que nous empruntons au traité de Corrette, indique la manière française de tenir l'archet, avec les trois premiers doigts en C. D. E, le pouce en F, *sous le crin*, et non pas sous la baguette, et le petit doigt logé en G derrière la hausse<sup>2</sup>.



Dans la manière italienne, le pouce se place *sous la baguette*; mais la main droite n'est pas reculée jusqu'à la hausse comme dans la manière française. Il résulte de ces deux façons de tenir l'archet, que la méthode moderne demande à chacune de celles-ci une partie de leur dispositif : à la méthode italienne, elle emprunte la position du pouce sous la baguette, et à la méthode française, le recul de la main droite jusqu'à la hausse. Corrette ajoute :

« Il faut, quand on joue, que le bois de l'archet penche un peu du côté du sillet, mais il faut aussi prendre garde qu'il ne penche pas trop. » On remarquera que dans la figure du frontispice de l'*École d'Orphée*, la manière de tenir l'archet ressemble beaucoup à celle du dessin de Marie Guérard qui orne la *Méthode* de Dupont. A l'égard du maniement de l'archet proprement dit, notre auteur énonce une phrase délicieusement vague : « Pour tirer du son du violon, il faut tirer et pousser de grands coups d'archet, mais d'une manière gracieuse et agréable<sup>3</sup>. » Des exemples de cette « manière gracieuse et agréable » se trouvent donnés un peu plus loin.

Mais Corrette va préciser certains détails de technique : « Les croches et les doubles croches se jouent du bout de l'archet (voyez la figure précédente à la lettre J). Tous ces mouvements doivent partir du poignet, car ceux qui tiennent le bras roide ne jouent jamais bien de cet instrument<sup>4</sup>. »

Il est clair qu'à l'époque où Corrette rédigeait sa méthode, le formalisme du « tiré » connaissait de nombreuses atténuations, car le professeur se garde bien d'insister comme le faisaient Montéclair et Dupont; il se borne à la seule phrase suivante : « Quand on pousse deux fois de suite, il ne faut pas retirer le bras pour le second coup d'archet. »

Puis, avec un désordre regrettable dans une méthode, il fait suivre le chapitre V consacré aux *Cadences*, de *Leçons pour apprendre à jouer du violon dans le goût français et dans le goût italien*.

Dans les premières, nous rencontrons un *Prélude pour s'exercer à pousser deux fois*<sup>5</sup> et une série de *Préludes*, écrits en clef de sol première ligne et très

1. *École d'Orphée*, p. 7.

2. Sur la forme de l'archet, voir Ercole Folegatti : *Storia del violino e dell' archetto* (Bologne, 1873). Cet auteur donne (fig. 3<sup>a</sup>) les dessins d'une série d'archets depuis Mersenne jusqu'à Viotti. Il rappelle (p. 44) que Wolde-mar, élève de Mestrino, avait fait dessiner et graver les fac-similé des archets de Corelli, de Vivaldi, de Tartini, de Locatelli et de Pugnani,

qu'il inséra dans son Traité ou Méthode de violon.

3. *École d'Orphée*, p. 7. — Les exemples figurent à la page 34. C'est avec ce coup d'archet, qui est le « grand détaché » moderne, que s'exécutaient les pièces écrites en noires ou en croches égales. (Cf. Pincherle, *loco cit.*, p. 24.)

4. *Ibid.*, p. 8.

5. *Ibid.*, p. 14.



*Toi qui du pouvoir harmonique,  
Veux faire un jour Sentir les merveilleux effets,  
D'une docte et Simple pratique  
Puisse icy les premiers Secrets.*

Frontispice de l'Ecole d'Orphée de CORRETTE.)

(Gravé par J.-P. le Bas.)

(Bibliothèque du Conservatoire.)





peu figurés. Ces *Préludes*, dans le goût français, ne comportent que des noires et des croches. Au contraire, les *Préludes* dans le goût italien, notés en clef de sol deuxième ligne, admettent un jeu de valeurs beaucoup plus diversifiées. On y remarque même un *tremolo* à notes jaillissantes<sup>1</sup>. Plus loin<sup>2</sup>, l'auteur, sous le nom de : *Notes égales et articulées d'un même coup d'archet*, indique le *staccato* moderne qu'il n'effectue qu'en poussant.

Il fournit aussi des exemples d'arpèges avec différents coups d'archet.

Corrette prie d'ailleurs le lecteur de se reporter à la page 34, où il donne l'explication de nombreux coups d'archet. Ainsi, le suivant, qui porte la mention : trois notes d'un coup d'archet :



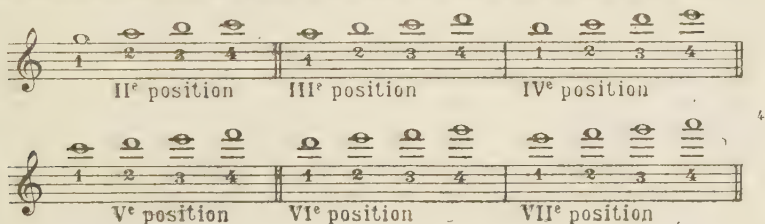
suppose évidemment que les quatrième, huitième et douzième notes, qui sont faites en poussant, ne nécessitent pas le mouvement de tout l'archet; elles sont exécutées soit de la pointe, soit du milieu de l'archet, avec une faible longueur de celui-ci.

**La main gauche.** — Passons maintenant au doigter qui fait l'objet du chapitre IV. Après avoir expliqué le mécanisme élémentaire de la touche en fixant les régions des cordes sur lesquelles se font les notes diésées ou bémolisées, Corrette indique que l'*ut*<sup>5</sup> s'effectue par extension au moyen du petit doigt; mais immédiatement, il aborde la question du démancer :

« Quand on veut aller au *ré*, il faut démancer, c'est-à-dire qu'il faut avancer la main du côté du chevalet et mettre le premier doigt sur l'endroit où l'on fait

ordinairement le *la* » :

D'ailleurs, le chapitre VI enseigne « toutes les différentes positions du violon ». L'auteur déclare qu'on « peut démancer sur les quatre cordes du violon, mais principalement sur la chanterelle ». Des exemples donnés par lui, il résulte que sur les deuxième, troisième et quatrième cordes, on ne dépasse point la quatrième position, mais que sur la chanterelle, on atteint la septième :



Sur les « agréments », l'*Ecole d'Orphée* se montre assez réservée, puisqu'elle ne fait mention que des seules *cadences*. La *cadence*, nous dit Corrette, « se prépare toujours par la note supérieure et se marque par un *t* ou + :

1. *Allegro*, p. 29.

2. *Ecole d'Orphée*, p. 35.

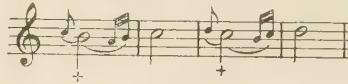
3. *Ibid.*, p. 10.

4. *Ibid.*, p. 37.

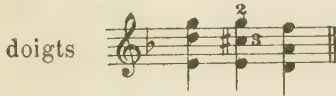


Une autre preuve des progrès techniques enregistrés par les méthodes se rencontre dans certains détails relatifs aux cadences; on sait en effet que le trille du petit doigt est beaucoup plus malaisé que celui qui est confié aux autres doigts, et notamment aux deuxième et troisième doigts. Mais nous avons vu que, antérieurement à 1738, nombre de nos violonistes savaient triller du petit doigt. Corrette prend acte de cet état de la virtuosité et donne des exemples de cadences à exécuter du petit doigt, en indiquant la préparation de ces cadences.

Selon Corrette, on peut faire des cadences sur toutes les notes, « mais l'on n'en fait jamais trois de suite<sup>1</sup> ». A ces cadences simples, l'auteur joint des exemples de *doubles cadences*, lesquelles se terminent sur la note située un degré au-dessus de celle qui porte le trille, au moyen d'un port de voix :



Remarquons que, sans formuler de règles pour enseigner la pratique de la double corde, Corrette donne trois *Menuets pour apprendre à jouer par accords*<sup>2</sup>, *Menuets* qui ne comportent pas seulement l'usage de la double corde proprement dite, mais qui exploitent des accords de trois ou quatre notes, avec croisement de



Il indique aussi (3<sup>e</sup> Menuet) les doigts convenables pour l'exécution de passages en tierces et en sixtes, et fournit des exemples de batteries sur pédales graves ou aiguës.

Enfin, il y a, dans l'*Ecole d'Orphée*, un certain nombre de prescriptions relatives à l'exécution, et qu'il convient de ne pas passer sous silence. Au chapitre IV de la première partie, sous le titre : « Explication des mouvements à quel genre de pièces ils servent », Corrette, en énumérant les diverses pièces de la musique de violon, traite, lui aussi, de la question de l'égalité et de l'inégalité des notes à l'intérieur des différents types d'airs et de mesures. C'est ainsi que la mesure à deux temps 2, laquelle convient aux *Branles*, *Rigaudons*, *Bourrées*, etc., exige que la deuxième croche soit passée plus vite<sup>4</sup>. Il en va de même pour la mesure à trois temps des *Menuets*, *Sarabandes*, *Courantes*, etc., et aussi pour la mesure C. Dans le 2/4, qui « est fort en usage dans la musique italienne, comme *Vivace*, *Allegro*, *Presto*, *Ariettes*..., on joue les croches égales »; mais la deuxième double croche s'exécute plus vite. On se conformera à la même règle à l'égard du 6/8, du 12/8, du 3/4, du 3/8, ce dernier employé dans « toutes les Sonates composées par nos illustres français où ce mouvement se trouve avec beaucoup de chant et de goût dans les *Affettuoso*<sup>5</sup> ».

1. *École d'Orphée*, p. 12.

2. *Ibid.*, p. 36.

3. 2<sup>e</sup> Menuet, p. 36.

4. *École d'Orphée*, p. 4.

5. *Ibid.*, p. 5. On voit que l'épithète *Affettuoso* était alors d'usage très fréquent. Nous



Des observations analogues visent le 6/4 qui « sert dans la musique française pour les *Loures* », le 3/2 et le 9/8 fort peu usités en France, sauf chez Mascitti<sup>1</sup>. En outre, Corrette insiste sur la pratique du *crescendo* et du *decrescendo* : « Dans les *Sarabandes*, *Adagio*, *Largo* et autres pièces de goût, il faut faire les rondes, blanches et noires avec de grands coups d'archet et enfler le son sur la fin A, B. Mais pour les finales et terminaisons de chants, il faut commencer le coup d'archet avec douceur, le fortifier au milieu et le finir en mourant C, D, E. Ce coup d'archet fait un très bel effet<sup>2</sup>. »

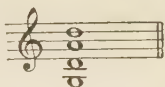
A cette recommandation, au cours de laquelle nous relevons l'expression « finir en mourant », — le « *morendo* » italien, — est jointe la *Sarabande* suivante dont certaines notes, portant les lettres qui figurent dans le texte, doivent être jouées avec les nuances que celui-ci indique :



**Les scordatures.** — L'*École d'Orphée* présente encore un intérêt particulier, en ce sens qu'elle est la première méthode française de violon qui traite de la *scordatura*, sous le titre de *Pièces à cordes ravallées*. Ici encore, nous sommes en présence d'une survivance des pratiques du luth, lequel outre le « vieil ton » : *sol, ut, fa, la, ré, sol*, du grave à l'aigu, connaissait un accord avec cordes baissées, accord employé pour les morceaux dits « à cordes avalées ».

Corrette, qui, dans ses œuvres de violon, faisait état de cet artifice que le violoniste de Tremais avait, ainsi que nous l'avons vu, employé dans des sonates de son œuvre IV, donne quatre exemples de *scordatures*.

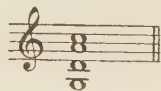
Le premier adopte pour le violon l'accord suivant :



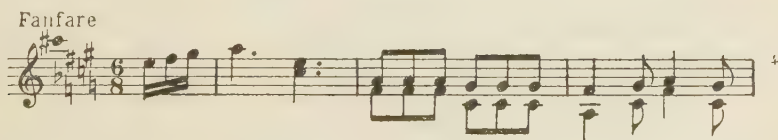
dans lequel la chanterelle est baissée au *ré*<sup>3</sup>. Corrette exécute deux *Menuets* au moyen de cet accord. Voici le début du premier :



Le second accord comprend deux quintes et une tierce :



et lui sert pour la *Fanfare* qui suit :



avons remarqué, au cours de cet ouvrage, qu'elle remonte à une époque ancienne, puisque M<sup>lle</sup> de la Guerre en faisait déjà emploi dans son 2<sup>e</sup> Recueil de sonates.

1. *Ibid.*, p. 5.

2. *Ibid.*, p. 34.

3. *Ibid.*, p. 39.

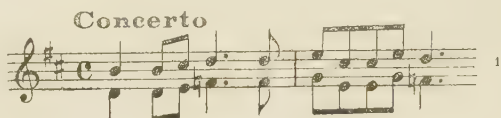
4. *Ibidem*, p. 39. On retrouve ici l'indice

Dans le troisième accord, on trouve au grave une tierce, puis une septième, et

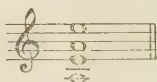
la quinte aiguë :



Ce dispositif permet de réaliser des effets d'octave, ainsi qu'on peut en juger par le début du *Concerto à violon seul* que Corrette joue avec cette *scordatura* :



Enfin, le quatrième accord place au grave la quinte *la-mi*.



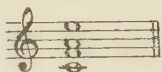
et s'applique à un *Rondeau* à deux couplets dont nous donnons l'incipit :



Corrette envisage même le cas où le violon discordé devient son propre accompagnateur, autrement dit, le cas où, par suite d'une *scordatura*, il devient loisible au violoniste de « se faire la basse<sup>3</sup> ».

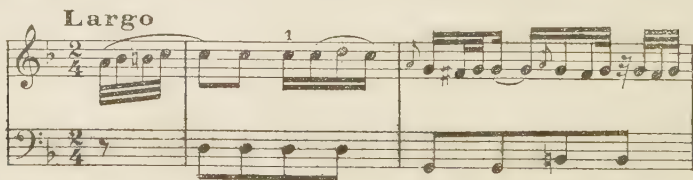
Nous rencontrons un curieux exemple de cet emploi de la *scordatura* dans la *Sonate énigmatique* de Nardini insérée par Cartier dans sa méthode de violon. Bien que cette composition soit postérieure à l'époque où Corrette publiait son *École d'Orphée*<sup>4</sup>, il n'est pas inutile d'en dire quelques mots ici, afin de mettre en lumière les ressources qui se pouvaient tirer du violon discordé.

La *scordatura* adoptée par Nardini :



s'accompagne de la mention : « Par le moyen de cet accord, l'on se fait la basse. » Effectivement, la *Sonate énigmatique*, écrite pour un violon seul, se présente avec deux portées, l'une en clef de *sol*, correspondant à la partie chantante, l'autre en clef de *fa*, servant à la basse. Or le dispositif choisi par le violoniste italien permet au soliste de jouer à la fois les deux parties.

Examinons les premières mesures du *Largo* :



d'accidents que nous avons étudié à l'occasion des sonates de l'œuvre IV de Tremais.

1. *École d'Orphée*, p. 40.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*, p. 41.

4. Pietro Nardini, né à Fibiana (Toscane) en 1722, est mort le 7 mai 1793 à Florence. Il fut le meilleur élève de Tartini, et Schubart a heureusement caractérisé son talent (*Gesammelte Schriften*, t. V, p. 70).

et portons notre attention sur la partie notée en clef de *fa*; on voit qu'à la deuxième mesure les quatre *ré* de la basse sont en réalité des *fa*; l'accord du violon permet de les jouer au moyen de la troisième corde *à vide*; à la troisième mesure, les deux premières croches (2 *sol*) s'exécutent en faisant sonner le bourdon *à vide*, et donnent par conséquent deux *ut*; de même, les deux *si* naturels qui suivent sonnent, en réalité, comme deux *mi*, de telle sorte que, pour obtenir la clef du mystère de la *Sonate énigmatique*, il suffit de considérer la partie écrite en clef de *fa*, non pas comme une partie réelle, mais comme une simple *tablature* indiquant seulement les positions des doigts sur les cordes : en faisant, sur la quatrième corde du violon, un *si* naturel, c'est-à-dire en employant le deuxième doigt à la première position, on obtient non pas la note marquée sur la portée dans la clef considérée, mais celle qui correspond au raccourcissement de la corde produit par le deuxième doigt lorsque le son initial de cette corde est *ut*.

Les notes lues en clef de *fa* produiraient une abominable cacophonie avec la partie supérieure; il faut les faire avec les doigts qu'on emploierait si le violon possédait son accord normal; autrement dit, la partie de basse indique non la note réelle, mais le doigter. Telle est la clef de la *Sonate énigmatique* qui semble plutôt déroutante au premier abord.


Nardini, en combinant ingénieusement les parties et les positions, permet même à la partie d'accompagnement d'effectuer des figurations : tantôt, celle-ci

réalise les notes graves des arpèges :



tantôt, elle dessine des traits ouvragés, en employant les doigts laissés libres par la partie supérieure; ainsi, le passage :



soutient (1<sup>re</sup> mesure) le trait joué sur la chanterelle, avec le *la* *à vide*, et utilise le deuxième doigt sur cette troisième corde pour faire l'*ut*  qui donne une sixte avec la partie du dessus; à la deuxième mesure, la figuration du premier temps à la basse s'effectue sous le *mi* *à vide*, et la tenue du *si*  $\flat$  (1<sup>er</sup> doigt) sur le deuxième temps ne gêne en rien l'exécution de la guirlande de triolets confiée au dessus.

Point n'est besoin d'ajouter que Corrette ignore beaucoup de ces ficelles d'exécution; néanmoins, il a eu le mérite de parler, le premier, de la *scordatura* dans un ouvrage pédagogique.

Nous noterons encore une particularité intéressante de l'*École d'Orphée*; Corrette, dans le cours de son ouvrage, ne fait aucune allusion à l'emploi du pouce sur la touche; mais il cite plusieurs exemples empruntés à Fesch et à



Kennis, lesquels utilisent cet artifice de doigter<sup>1</sup>. On a vu que Jean-Marie Leclair se servait du pouce et en spécifiait l'usage d'une façon expresse.

Enfin, le pédagogue fait suivre son *Ecole d'Orphée* d'une liste des termes italiens les plus usités en musique, liste qui présente un grand intérêt au point de vue des désignations de mouvements<sup>2</sup>.

Nous en donnons ici un extrait :

« *Adagio* : veut dire très lentement ;

*Allegro* : légèrement, mais d'une manière modérée ;

*Andante* : un peu doucement ;

*Grave* : jouer gravement, avec majesté ;

*Largo* : veut dire lentement, mais avec beaucoup de goût ;

*Lento* : lentement, pesamment ;

*Vivace* : avec vivacité, mais plus modéré que l'*Allegro*. »

Nous noterons aussi les définitions suivantes :

« *Staccato ou Spiccato* : veut dire que les coups d'archet doivent être joués secs, sans traîner et bien détachés. Cela se trouve très souvent dans les *Largo* et *Adagio* des *Concerto*.

*Sonata* : veut dire Suite de pièces. »

Michel Corrette, dont Gaviniès appelait les élèves des « anachorètes », a laissé une autre méthode de violon que nous étudierons plus loin, car elle est postérieure à 1750.

Ce serait le cas de rappeler ici les *Avertissements* placés par J.-M. Leclair l'ainé en tête de ses livres de sonates, et notamment celui du IV<sup>e</sup> Livre (1738), lequel contient de précieux conseils d'interprétation et assure au grand violoniste une place de premier rang dans la pédagogie de l'instrument<sup>3</sup>. Dans cet *Avertissement*, Leclair, à l'exemple de François Couperin, insiste sur la nécessité pour l'exécutant de « trouver le caractère de chaque pièce, ainsi que le véritable mouvement et la qualité de son qui convient aux différents morceaux » de son recueil. Il s'élève, comme nous l'avons vu au tome I du présent ouvrage, contre l'habitude prise par certains violonistes d'ajouter inconsidérément des notes postiches et d'exagérer les mouvements.

\* \*

#### ART DE JOUER LE VIOLON DE GEMINIANI

Quoique postérieure à 1750, puisqu'elle parut à Paris en 1752, la traduction française de la méthode de Francesco Geminiani, *The Art of playing on the violin*, doit cependant être examinée ici, parce que le traité de l'élève de Corelli fut publié à Londres vers 1740, et qu'il ne tarda pas à être connu en France.

Cet *Art de jouer le violon*, de Geminiani<sup>4</sup>, tranche de la façon la plus nette sur

1. *Ecole d'Orphée*, pp. 24, 35, 85. L'exemple emprunté à Fesch est tiré de son op. III. Des œuvres de Fesch et de Kennis parurent pour la première fois en librairie à Paris, au commencement de 1751. Elles figuraient sur le privilège pris par Charles-Nicolas Leclerc, le 18 novembre 1750, et enregistré le 12 janvier 1751 (Michel Brenet, *La Librairie musicale en France*, p. 446).

2. *Explication Alphabétique des mots Italiens les plus usitez dans la Musique*.

3. Voir tome I, pp. 315-317.

4. *L'Art | De jouer le Violon | Contenant | Les Règles nécessaires | A la perfection | De cet Instrument | Avec | Une grande variété de compositions | très utiles à ceux qui jouent la Basse de Violon | ou le Clavecin | Composé | Par F. Geminiani | Opéra IX | Prix 12 livres (1752). L'Art*

ECOLE ITALIENNE



FR. GEMINIANI

*Né en 1680, Mort en 1762.*

*Gravé par Lambert, jeune*

PORTRAIT DE FRANCESCO GEMINIANI  
(Cabinet des Estampes.)





les ouvrages précédents. L'auteur a des visées esthétiques; il n'écrit point pour des violonistes dont le rôle se bornera à faire danser ou à jouer à l'orchestre; il écrit pour des solistes, et surtout il cherche à dégager les ressources propres au violon, en répudiant les usages imitatifs auxquels ce dernier se trouve trop fréquemment astreint. Tout au plus, puisqu'il faut toujours, à cette époque, sacrifier au principe de l'imitation, déclare-t-il qu'il prend la voix pour modèle; dans l'*Avis* qui précède la méthode, Geminiani expose qu'il a « une attention particulière... de développer les mystères de l'Art connus d'un très petit nombre dans la foule de ceux qui se flattent d'être au comble de sa perfection, parce qu'au lieu d'imiter l'Organe parfait de la voix et les beautés naturelles qu'elle renferme, ils s'efforcent, au contraire, à s'en éloigner par le choix de ce qui est le moins harmonieux, et même choquant, comme le Coucou, le Tambour, etc. ».

C'est donc la condamnation, au bénéfice de « beautés naturelles », de tous ces artifices si chers aux violonistes depuis l'*Hortulus chelicus* de Walter. Geminiani avait senti la valeur du reproche qu'on lui faisait d'avoir écrit un traité de violon qui ne s'adressait pas à des débutants, mais bien à des artistes déjà en possession de leur instrument, et il se disculpe habilement de cette accusation.

**Tenue du violon.** — Voyons comment il définit la tenue du violon :

« Le violon doit être posé justement au-dessous de la clavicule, abaissant tant soit peu le côté droit, de manière qu'il ne soit pas nécessaire d'élever le bras quand on a besoin de toucher la quatrième corde. » La tête du violon « doit être presque horizontale avec la partie qui repose contre la poitrine, de façon que la main se puisse transporter facilement et sans danger de laisser tomber l'instrument<sup>1</sup>. » On voit donc que, comme Michel Corrette, Geminiani introduit dans la position du violon la possibilité du démancher; mais on voit aussi que, cette fois, il est nettement prescrit de tenir l'instrument horizontal. C'en est fini de la position abandonnée du violon le long de la poitrine.

**Tenue de l'archet.** — Quant à l'archet, « on doit le tenir à une petite distance de la noix, entre le pouce et les doigts, le crin étant tourné en dedans contre le dos ou l'extérieur du pouce; dans cette position, il doit être tenu libre et aisé, sans roideur ».


Il semble résulter de ces prescriptions, que Geminiani suit encore la manière italienne, et qu'il ne place pas sa main droite à la hausse, mais bien à une petite distance de celle-ci. Nous allons constater qu'il en est effectivement ainsi, en lisant les instructions que donne l'auteur pour le maniement de l'archet. D'abord, il recommande de jouer du poignet : « Le mouvement doit procéder du poignet, et du coude, quand on joue des notes qui vont vite, et très peu ou point du tout de la jointure de l'épaule. » Lorsque, au contraire, on joue « des notes longues », utilisant toute la longueur de l'archet de bout en bout, « la jointure de l'épaule est alors aussi un peu employée ». L'archet doit être manœuvré parallèlement au chevalet, et c'est le premier doigt seulement, et non pas « le poids de la main entière », qui doit le presser sur les cordes. Enfin, il faut l'utiliser dans toute sa

de jouer le violon ne fut annoncé par le *Mercur* qu'en décembre 1762 (pp. 450-451). — Francesco Geminiani était connu en France depuis la fin de 1740, puisque, le 17 novembre de cette année, il prenait un privilège relatif à « plusieurs genres de musique instrumen-

tales ». (G. Cucuel, *Quelques documents sur la librairie musicale au dix-huitième siècle*, *Bulletin semestriel de l'I. M. G.*, janvier, mars 1912 p. 387.)

1. *L'Art de jouer le violon*, p. 1.

longueur, et ici, nous allons voir que la main droite de Geminiani est placée un peu en avant de la hausse : « Les meilleurs joueurs épargnent le moins leurs archets, et se servent de son entier, de la pointe jusqu'à la partie d'en bas, *et même au delà des doigts*. » La phrase que nous soulignons laisse donc entendre que la main droite se place toujours à l'italienne, en avant de la hausse.

A ces indications, Geminiani ajoute quelques considérations intéressantes sur la sonorité et sur ses qualités : « Une des principales beautés du violon, c'est d'enfler ou d'augmenter et d'adoucir le son; ce qui se fait en pressant l'archet sur les cordes avec le premier doigt, ou plus ou moins ». Et il répète ce que prescrivait Corrette : « En jouant les notes longues, le son doit être commencé doux et graduellement enflé jusqu'au milieu, et de là, graduellement adouci jusqu'à la fin. » Le schéma du jeu sur une note longue peut donc se représenter par un *crescendo* suivi d'un *decrescendo* .

Notre auteur conseille encore de tirer ou pousser l'archet « sans interruption aucune » ou « sans s'arrêter dans le milieu<sup>1</sup> ». Nous reviendrons, dans un instant, sur les différents coups d'archet qu'il enseigne.

**La main gauche.** — Geminiani appelle *Ordres* les diverses positions que la main gauche peut occuper sur le manche du violon; ces *Ordres* sont au nombre de 7. Voici ses recommandations générales sur le démancher : « Après avoir été exercé dans le premier Ordre, il faut passer au deuxième, et après au troisième, toujours auquel cas il faut avoir soin que le pouce reste plus en arrière que le premier doigt, et plus vous avancez dans les autres Ordres, plus le pouce se doit trouver en plus grande distance, jusqu'à ce qu'il reste caché sous le manche du violon<sup>2</sup>. » L'auteur décrit ainsi, d'une façon très exacte, l'espèce de glissement et de rotation qu'effectue le pouce, au fur et à mesure que la main se déplace vers les positions supérieures.

Il prescrit de « tenir les doigts aussi fermes qu'il est possible », de « ne pas les lever jusqu'à ce que la nécessité commande de les placer ailleurs », précepte dont l'observation « facilitera beaucoup de jouer en doubles cordes ». Il demande, enfin, que « le doigter soit entrepris sans se servir de l'archet », de peur de détourner l'attention de l'élève, qui ne devra employer l'archet que lorsqu'il connaîtra parfaitement la septième position.

Un *Exercice* a pour objet d'accoutumer l'élève aux diverses manières de doigter une même note aux positions successives. « La transposition de la main, écrit Geminiani, consiste à passer d'un ordre à l'autre<sup>3</sup>. »

Voyons comment il enseigne la pratique des positions; il exerce à cet effet les doigts de la main gauche, en les obligeant à monter et à descendre alternativement. Ainsi, sa première échelle (du *sol* à vide à l'*ut*<sup>5</sup> sur la chanterelle) utilise exclusivement les premier et deuxième doigts. Celle qui va de l'*ut* grave à l'*ut*<sup>5</sup> n'emploie que le premier et le quatrième doigt, chacun se livrant, chaque fois, à une ascension et à une régression, en empruntant, au besoin, la corde qu'on vient de

quitter :



1. *L'Art de jouer le violon*, p. 1.

2. *Ibid.*, p. 2.

3. *Ibid.*, p. 2.

Ayant exercé, de la sorte, les doigts isolément, il les exerce ensuite par groupes de deux. Son système consiste, tantôt à déplacer constamment la main, tantôt à la faire « rester à sa position ».

La même méthode s'applique aux échelles non plus diatoniques, mais chromatiques; ici, par exemple, pour la gamme chromatique d'*ut*, les substitutions de doigts s'opèrent du troisième au deuxième doigt :



On se meut donc constamment du deuxième doigt; dans un autre exercice, Geminiani utilisera chaque fois les quatre doigts, en restant à la position, d'où une position serrée, ramassée de la main :

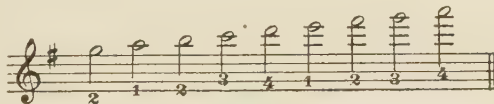


Il épuise, de la sorte, toutes les combinaisons possibles, et, rompu à une telle méthode, l'élève doit acquérir, en même temps qu'une grande sûreté d'intonation, une extrême agilité du doigter.

Voilà pour l'étude du manche. Il s'agit maintenant de superposer à celle-ci le maniement de l'archet<sup>2</sup>. Mais, dans les exercices portant les numéros VII à XV, l'archet n'est employé qu'en *détaché*, c'est-à-dire que chaque note nécessite un coup d'archet distinct. Ce sont d'abord quatorze échelles comprenant tous les intervalles du « genre diatonique », avec une grande variété de démanchers, intervalles ascendants et descendants, tels que tierces, quarts, quintes, sixtes, dixièmes; puis vingt échelles disposées sur des tonalités différentes, et présen-

1. Carlo Tessarini, dans sa *Nouvelle Méthode pour apprendre par théorie, dans un mois de temps à jouer du Violon*, atteint la septième position par le transport de toute la main,

directement de la troisième position où il *reste*, jusqu'au *ré* (4<sup>e</sup> doigt) sur la chanterelle, à la septième position qu'il prend directement avec le premier doigt sur le *mi* :



La méthode de Tessarini avait paru primitivement en italien, sous le titre de : *Grammatica di musica, insegna il modo facile e breve per imparar a suonare il violino sulla parte*. — 2 Livres. (B. N. Vm<sup>c</sup>. 4.)

La méthode en français, dédiée à M. de Perceval, parut à Liège chez F.-J. Desoer. — Elle présente une figure de la touche du violon sur

laquelle des mains marquent les trois principaux transports (c'est-à-dire les déplacements de la main gauche ou positions) de tierce, de quinte et d'octave. On obtient alors le schéma suivant, dans lequel les lettres représentent les notes que donnent les cordes à chaque transport :

1 <sup>o</sup> .....	tierce	(G.)	D.	A.	E.	[à vide]
1 <sup>re</sup> quinte . . . . .	(A.)	E.	B.	F.		[1 <sup>re</sup> position]
1 <sup>er</sup> transport de tierce . . . . .	(B.)	F.	C.	G.		[2 <sup>e</sup> position]
2 <sup>e</sup> transport de quinte . . . . .	C.	G.	D.	A.		[3 <sup>e</sup> position]
3 <sup>e</sup> transport d'octave . . . . .	G.	D.	A.	E.		[7 <sup>e</sup> position]

La méthode contient des leçons à chacun de ces trois transports (Bib. nat. Vm<sup>c</sup>. 5).

2. *L'Art de jouer le violon*, p. 4.



tant des figurations très diversifiées. Ici Geminiani dit franchement son fait à la vieille règle du « tiré » et la traite avec le plus parfait mépris. Écoutons-le : « Il faut observer que vous devez les exécuter en tirant l'archet du haut en bas, et en le faisant remonter, ou en haussant et en baissant alternativement, *en ayant soin de ne pas suivre cette règle misérable de tirer l'archet en bas à la première note de chaque mesure*<sup>1</sup>. »

Le passage que nous avons souligné est caractéristique, et on voit avec quelle hauteur Geminiani s'exprime sur le compte d'un formalisme bon tout au plus pour des joueurs d'airs de danse, mais qui doit demeurer non avenu à l'égard de violonistes qui cultivent un art plus relevé.

Les exercices de l'auteur sont, du reste, fort ingénieusement combinés en prenant pour thème la gamme ascendante d'*ut* majeur, thème qui se brode d'un nombre considérable de variations. Là se retrouvent la plupart de celles que nous avons étudiées au cours de cet ouvrage ; comme ces variations sont destinées à confirmer la stricte observation de la mesure, certains exercices ne laissent pas de présenter quelques difficultés, tel l'exercice numéroté 5<sup>e</sup> et qui accumule les syncopes.

Il est à remarquer qu'en général les doigts s'établissent de façon à réaliser, pour l'exécution des traits, le minimum de transposition. C'est ainsi que les exemples suivants montrent de quelle façon on utilise les cinquième et sixième positions ; Geminiani se borne à déplacer la main au moment où le changement de position devient indispensable ; il utilise tout ce qui peut être utilisé à la position dont on part, et ne met à contribution, en transposant, que les doigts qui doivent exécuter, à la position supérieure, les notes les plus élevées des traits :



Nous signalerons, parmi les exemples que donne ensuite le violoniste de Lucques, un *Andante affectuoso*, qui, dit-il, « doit être exécuté de manière qu'il ressemble à un discours touchant »<sup>2</sup>, ce qui corrobore ce que nous avons dit plus haut des tendances littéraires de l'esthétique de Geminiani.

Un excellent exercice, disposé surtout pour développer le sens et l'habitude de la lecture, consiste à travailler les sept ordres ou positions sur des échelles modulantes. « Je suis persuadé que la modulation de ces ordres est, en quelque façon, dure, écrit Geminiani, mais cependant fort utile, car un bon joueur de violon est obligé d'exécuter avec propreté et justesse toute composition qui est mise devant lui ; mais celui qui n'a jamais joué d'autre musique que l'ordinaire et agréable modulation, quand il vient à jouer à livre ouvert, ce qui est au contraire à cela, ne peut pas manquer de faire paraître son incapacité<sup>3</sup>. »

C'est presque à la fin de son *Art de jouer le violon* que Geminiani, en vertu d'une idée qui nous échappe, se met à traiter de la double corde, et à indiquer les exercices qui lui semblent les plus propres pour en assurer solidement le maniement. L'Exercice XXII contient « toutes les doubles cordes, depuis l'unisson jusqu'à

1. *L'Art de jouer le violon*, p. 4.

2. *Ibid.* Ex. X et XI.

3. *Ibid.*, p. 5.

4. Ex. XV.

l'octave », doubles cordés que l'on répète avec des positions de doigts différentes, de façon à en confirmer la justesse de façon absolue. « Ceux qui exécuteront cet Exercice avec exactitude et justesse, déclare le maître, se trouveront très avancés dans l'art de jouer les doubles cordes<sup>1</sup>. » Notre auteur assure, au moyen de l'exercice suivant, les acquisitions techniques que le n° XXII avait fixées : neuf échelles en doubles-cordes, agrémentées de quelques variations et de quelques inflexions qui les rendent musicales, constituent l'Exercice XXIII.

Telle apparaît, dans le traité de Geminiani, la technique de la main gauche ; on voit qu'elle est déjà singulièrement poussée, et Léopold Mozart ne dépassera guère le violoniste italien dans sa *Violinschule* de 1755.

**Le maniement de l'archet.** — Étudions maintenant sa façon « d'archetter » et les « manières » qui saupoudrent non seulement sa propre musique, mais la plupart des œuvres de violon aux environs de 1740.

Geminiani traite d'abord de la liaison des notes ; il fait voir de combien de façons on pourra se servir de l'archet pour jouer 2, 3, 4, 5 et 6 notes : ainsi, un groupe de trois notes correspond à huit façons différentes de tirer et de pousser l'archet :



De même, un groupe de six notes donnera lieu à soixante-deux combinaisons analogues. A ces diverses combinaisons, l'élève devra se soumettre sans hésitation, et acquérir une sorte d'automatisme du poignet devant chaque modalité de coup d'archet. Aussi, Geminiani insiste-t-il sur l'importance de ces exercices d'assouplissement : « L'Étudiant, déclare-t-il, doit être infatigable à exercer cet exemple<sup>2</sup>. »

Geminiani, outre les coups d'archet principaux, connaît le *détaché* ou *staccato*, exécuté soit avec des coups d'archet différents, soit d'un seul coup d'archet, comme le *staccato* moderne.

**Les ornements.** — Sur les *ornements*, son livre est tout particulièrement intéressant, non seulement en raison de la précision des détails qu'il apporte pour la réalisation des divers genres d'ornements, mais surtout par les considérations esthétiques que Geminiani expose à propos de ces « manières ».

On parlait beaucoup de « bon goût », à l'époque de Geminiani. Que faut-il entendre par là ? Lisons le texte qui accompagne l'Exemple XVIII : « Ce qu'on appelle communément bon goût, en chantant et en jouant, a été enseigné ici il y a quelques années pour détruire la mélodie juste et l'intonation du compositeur. C'est une supposition de beaucoup de gens qu'un véritable bon goût ne peut pas être acquis par aucune règle de l'Art, étant un don particulier de la nature, accordé seulement à ceux qui ont une bonne oreille, et comme la plupart des gens se flattent d'avoir cette perfection, de là il arrive que celui qui chante ou qui joue ne pense à rien tant qu'à faire continuellement quelques passages ou grâces favorites, s'imaginant par ce moyen d'être cru un bon Exécuteur, sans s'apercevoir que de jouer de bon goût ne consiste pas dans les passages fréquents, mais en exprimant l'intention du compositeur avec force et délicatesse<sup>3</sup>. »

1. Ex. XXII, p. 9.

2. Ex. XVI, p. 5.

3. Ex. XVIII, p. 6. — Sur l'abus de l'ornementation, des « manières », on lira ce qu'en


Ce passage, en dépit de la barbarie de sa traduction de l'anglais en français, est extrêmement caractéristique des conseils esthétiques que prodiguaient les artistes au dix-huitième siècle. Tout d'abord, et à une lecture superficielle, les conseils de Geminiani semblent pleins de sagesse, mais à y regarder de plus près, on constate qu'ils sont encore plus remplis d'obscurité que de sagesse. S'il est vrai que le goût est susceptible de culture, rien ne démontre que la culture donne du goût à quiconque n'en a pas naturellement. Ensuite, l'expression de bonne oreille, qu'on entendait alors dans une acception beaucoup plus large que de nos jours, reçoit une signification si étendue que celle-ci reste vague, et parfaitement indéterminée. Et puis, est-il si aisé que cela de saisir « l'intention du compositeur » ? Geminiani a beau dire que l'expression peut « être acquise facilement par une personne qui n'est pas trop amoureuse de sa propre opinion » et qui ne résiste pas à l'évidence<sup>1</sup>, il serait sans doute fort embarrassé de nous définir cette évidence derrière laquelle il s'abrite. L'auteur s'empresse d'ailleurs de reconnaître la valeur d'une « bonne oreille » : « Je ne voudrais pourtant pas qu'on dût supposer que je nie les effets puissants d'une bonne oreille, ayant expérimenté combien en est grande la force, en plusieurs occasions<sup>2</sup>. »

De telle sorte que les conseils de notre musicien s'enferment en une formule de modération, en vérité, fort peu compromettante, et qui se résume en ces mots : n'abusons point des ornements.

Ceux qu'il étudie sont au nombre de quatorze; à la description de chacun d'eux, Geminiani joint quelques considérations sur leur pouvoir expressif et sur leur signification particulière :

1<sup>o</sup> et 2<sup>o</sup> Voici, en premier lieu, les trilles qu'il appelle *Tremblement uni* (tr) et *Tremblement tourné* (♯) : le premier ne comporte pas de terminaison, et le second admet une terminaison à la seconde inférieure<sup>3</sup>.

Alors que le *Tremblement uni* « est propre pour les mouvements vites », et qu'il peut se placer sur toute note, le *Tremblement tourné* « étant fait vite et longtemps est propre pour exprimer la gaieté; mais en le faisant court, et continuant la note unie et douce, il peut exprimer une passion plus tendre ».

3<sup>o</sup> Quant au *Port de voix d'en haut* :  c'est bien autre chose.

Il « est supposé exprimer l'amour, l'affection, le plaisir, etc. On devrait le faire raisonnablement long en lui donnant plus de la moitié de la longueur ou du tems de la note à laquelle il appartient, observant d'enfler le son par degrés, et de forcer l'archet un peu vers la fin; si on le fait court, il perdra beaucoup des qualités ci-dessus mentionnées; mais il aura toujours un effet qui plaira, et on le peut joindre à telle note que l'on veut<sup>4</sup> ».

4<sup>o</sup> Le *Port de voix d'en bas* :  ne doit s'employer que lorsque

la mélodie monte de l'intervalle d'une seconde ou tierce.

dit Scheibe (*Critischer Musikus*, t. II, pp. 715, 893).

1. *L'Art de jouer le violon*, p. 6.

2. *Ibidem*.

3. Nous verrons plus loin que Quantz appelle la terminaison « le coup d'après ».

4. *L'Art de jouer du violon*, p. 7.



5° A l'occasion de la *Tenue* (—), Geminiani réitère ses conseils de simplicité dans le jeu. « Il est nécessaire de s'en servir souvent, car si nous faisons des *pincés* et des *tremblements* continuels, sans souffrir d'entendre quelquefois la note unie, la mélodie seroit trop diversifiée. »

6° Au sujet du *Détaché*, *Staccato* en italien (1), Geminiani fait appel à l'art du chant : « Ceci exprime du repos, prenant haleine, ou à changer une parole; et pour cette raison, les chanteurs doivent avoir besoin de prendre haleine à l'endroit où le sens n'est pas interrompu<sup>1</sup>. »

7° et 8° Le *Ton enflé* (<) et la *Diminution du Ton* (>). Ici, le mot *ton* doit être pris dans le sens de *son*, et nous voyons que Geminiani emploie les mêmes signes que *Piani*<sup>2</sup>.

9° et 10° Le *Piano* et le *Forte* (*p. f.*). « Tous les deux sont très nécessaires pour exprimer l'intention de la mélodie; et comme toute bonne musique devroit être composée à l'imitation du discours, ces deux ornements sont destinés à produire les mêmes effets d'un orateur qui hausse et baisse sa voix. »

11° *Anticipation*. Cette manière est « inventée dans la vue de varier la mélodie, sans altérer son intention :



Elle produit « un plus grand effet » lorsqu'elle s'accompagne d'un pincé ou d'un tremblement.

12° C'est encore au même objet que correspond la *Séparation*, qui « se place le plus proprement quand la note monte une seconde ou une tierce, comme aussi quand elle descend une seconde, et alors, il ne sera pas hors de propos d'y ajouter un pincé et d'enfler la note et de faire un port de voix sur la note suivante.

Par ce moyen, la tendresse est exprimée ».



13° Le *Pincement* (||) ou *Pincé* possède de nombreuses significations expressives. Il est « propre à exprimer plusieurs passions; par exemple, s'il est exécuté avec vigueur et qu'on le continue longtemps, il exprime la colère, la résolution, etc. S'il est exprimé moins fortement et plus court, il exprime la joye, la satisfaction, etc. Mais si vous l'exécutez tout à fait doucement, et que vous enfliez la note, il peut alors dénoter l'horreur, la crainte, le chagrin, la lamentation, etc. En le faisant court, et en enflant la note délicatement, il peut exprimer l'affection, le plaisir<sup>3</sup>. »

On le voit par cet exposé, le simple *Pincé*, en italien *Mordante*, possède un pouvoir expressif particulièrement étendu, puisqu'il est susceptible de traduire quatre sentiments différents. En voici la réalisation :

1. *L'Art de jouer le violon*, p. 7. Rappelons la définition que Brossard donne du *staccato* : « C'est-à-dire que, surtout, les Instruments à archet doivent faire leurs coups d'archet secs, sans trainer, et bien détachez ou séparez les uns des autres; c'est presque ce que nous appelons en français Piqué ou Pointé. » (*Dictionn.*, p. 135.)

2. Dans son 2<sup>e</sup> Livre de sonates de 1712.

3. *L'Art de jouer le violon*, p. 8. — Le *pincé* s'effectue de même chez Couperin (1<sup>er</sup> Livre de *Pièces de Clavecin*, 1713) et chez Rameau (*Pièces de Clavecin avec une Méthode pour la mécanique des doigts*, 1724).



Selon que A est long ou bref, selon que le *crescendo* se prolonge ou s'abrège, l'expression varie.

14° *Le Tremblement serré* (Λ). De celui-ci, point de traduction au moyen de notes : « Pour l'exécuter, il faut presser votre doigt fortement sur la corde de l'instrument, et mouvoir le poignet en dedans et en dehors également. » Cet ornement consiste donc dans le *vibrato* que Mersenne définissait déjà, ainsi que nous l'avons vu, dans son *Traité des instruments*<sup>1</sup>. Geminiani poursuit : « Quand il est continué en enflant le son graduellement, tirant l'archet plus près du chevalet, et en le finissant avec force, il peut exprimer la majesté, la dignité, etc. Mais en le faisant plus court, plus bas et plus doux, il peut dénoter l'affliction, la crainte, etc. Et quand on le fait sur des notes courtes, il contribue seulement à rendre leurs sons plus agréables, et pour cette raison, on doit s'en servir le plus souvent qu'il est possible. »

Toute cette esthétique correspond bien à ce que nous savons de la façon de composer de Geminiani. Blainville la décrit comme il suit : « J'ai entendu raconter du célèbre M. G... que quand il avait un adagio touchant et pathétique à composer, il commençait par se recueillir en lui-même, à se représenter les plus grands malheurs, la mort de ses enfants, le désespoir de sa femme, l'incendie de sa maison, l'abandon de tous ses amis, et que, quand il étoit bien affecté de toutes ces cruelles peintures, alors, il prenoit son violon et se livroit aux lugubres images errantes dans son imagination<sup>2</sup>. »

Questions d'esthétique. — En fort bons termes, Geminiani s'élève contre les objections que peut provoquer l'esthétique des ornements qu'il vient d'exposer. « Les hommes d'une connoissance limitée, qui n'ont que des idées confuses et mal dirigées, pourront peut-être demander comment il est possible de donner du sens et de l'expression à un morceau de bois ou à une corde, et, en même temps, le pouvoir de mettre en mouvement et de flatter les passions d'un être raisonnable; mais lorsqu'on me fera telle question, soit pour s'instruire, ou pour la tourner en ridicule, je ne ferai aucune difficulté de répondre par l'affirmatif, et sans m'embarrasser d'en chercher la cause, je crois qu'il suffira d'en appeler aux effets<sup>3</sup>. »

Au reste, le maître de Lucques s'en réfère toujours à la comparaison, classique de son temps, entre la musique et l'art oratoire : « On ne sauroit nier que, dans le discours ordinaire, la différence des tons donne à une même parole un sens tout différent; il en est certainement de même à l'égard de la musique. L'expérience peut suffisamment nous convaincre que l'imagination de celui qui écoute est entièrement à la disposition du maître qui, par le secours des variations, mouvemens, intervalles et modulations, fait passer dans l'esprit de son auditeur, à peu près telles impressions qu'il lui plaît<sup>4</sup>. »

Ainsi, en vertu de cette esthétique, l'instrumentiste est déclaré capable de transmettre, de communiquer directement ses impressions à celui qui l'écoute,

1. *Traité des Instruments*, p. 20.

2. *Dissertation où l'on examine les droits de la mélodie et de l'harmonie pour servir de réponse aux réflexions de M. de Serre* insérées

dans le *Mercure* de janvier par M. Blainville. (*Mercure*, mai 1752, pp. 137 et suiv.)

3. *L'Art de jouer le violon*, p. 8.

4. *Ibidem*.

parce que la musique a sa fin en dehors d'elle-même, parce que son but est d'exprimer quelque chose, de révéler à l'auditeur des mouvements passionnels. Une « bonne musique » est donc une musique « qui a un sens », et une mauvaise musique est celle « qui n'exprime rien<sup>1</sup> ». Il suffit de parcourir les impressions des hommes de la première moitié du dix-huitième siècle pour s'apercevoir que, sauf quelques exceptions, ils ne goûtent point la musique pour elle-même, mais pour ce qu'elle traduit d'extra-musical. Nous lisons dans le *Spectateur Suisse*, que la musique italienne « est sèche, qu'elle n'a point de caractère, ou si vous voulez point de chant, et qu'elle n'exprime rien... la Musique de plusieurs Sonates qu'on a exécutées dans notre concert est mutilée, fantasque, ratière et extravagante; elle n'inspire rien, mais elle amuse, et c'est assez pour le goût de la plupart des personnes qui aiment les concerts<sup>2</sup> ».

L'aveu est intéressant à retenir, que la plupart des habitués des concerts goûtent cependant la musique pour la musique, indépendamment de son pouvoir d'expression littéraire ou plastique.

Les amateurs de « bonne musique » sont, en même temps, les ennemis de la musique dite savante : « Je vous dirai encore, écrit Rémond de Saint-Mard, que je ne suis pas content de nos airs de violon; notre Musique instrumentale, à force d'être sçavante, devient de jour en jour plus mauvaise; ce n'est plus que du bruit, et quand ce bruit seroit beau, ce ne seroit pas là encore mon compte; car le moindre but de nos symphonies est de flatter l'oreille; elles doivent viser et atteindre plus haut<sup>3</sup>. »

On en arrive donc à répudier une musique qui n'est que du bruit, quand bien même « ce bruit serait beau ». Même intransigeance chez l'abbé Carbasus : « Les grands novateurs en Musique ne trouvent rien de difficile, ni de trop rapide; tout leur est possible. Au lieu d'une liaison harmonieuse qui devrait être dans leurs chants, c'est une sécheresse aride, causée par des batteries d'intervalles, lorsqu'ils s'efforcent de faire bégayer trois ou quatre parties sur cet instrument borné. (Il s'agit de la flûte.) L'oreille musicienne a beau être à l'affût de quelque suite de sons, elle se trouve leurrée par la vitesse extravagante de l'exécution qui, comme le violon, estropie chaque partie<sup>4</sup>. »

Il est assez curieux d'enregistrer ces critiques contre la musique « savante » et ces reproches contre son défaut d'expression, alors que les violonistes, et Geminiani va nous en offrir un exemple, poussent le souci de l'expression jusqu'à attribuer une signification spéciale, bien déterminée, à de simples coups d'archet.

1. Couperin, dans la Préface de son premier livre de *Pièces de clavecin* (1713), exposait très nettement cette esthétique : « J'ay toujours eu un objet en composant toutes ces pièces; des occasions différentes me l'ont fourni; ainsi, les titres répondent aux idées que j'ay eues. » Et sa Préface de l'*Art de toucher le clavecin* (1716) n'est pas moins explicite : « Nos airs de violon, nos pièces de clavecin, de viole, désignent et semblent vouloir exprimer quelque sentiment. Ainsi, n'ayant point imaginé de signes ou caractères pour communiquer nos idées particulières, nous tâchons d'y remédier en marquant, au commencement de nos pièces, par quelques

mots : *tendrement, vivement*, à peu près ce que nous voudrions entendre. »

2. *Le Spectateur Suisse, traduit en français. — 2<sup>e</sup> mois où il est parlé des petits Maîtres et de leurs coiffures, etc., d'une sorte de Musique appelée Italienne, et de la Belle Musique.* — Paris, Morin, 1723. (*Mercure*, décembre I, 1723, p. 1174.)

3. Rémond de Saint-Mard, *Reflexions sur l'Opéra, La Haye, 1741*, p. 57. — Cet auteur dit (p. 53) : « Le propre de nos symphonies françaises est de peindre et d'imiter. »

4. *Lettre de M. l'abbé Carbasus sur la mode des Instrumens de Musique* (*Mercure*, juin II, 1739, pp. 1359-1360).



C'est ainsi qu'à l'occasion de l'Exemple XX de son *Art de jouer le violon*, lequel « démontre la manière d'archetter la blanche, la noire, la croche et la double croche, tant dans un temps lent que dans un temps vite<sup>1</sup> », Geminiani fait cette remarque : « Il n'est pas suffisant de donner seulement leur durée juste, mais il faut encore l'*Expression juste, propre à chacune de ces notes*. Et faute de considérer ceci, il arrive souvent que beaucoup de bonnes compositions sont gâtées par ceux qui veulent les exécuter. »

Nous avouons, d'ailleurs, trouver fort peu claire la démonstration du violoniste. Pourquoi Geminiani qualifie-t-il de *cattivo*, ou *particolare*, des coups d'archet qu'il a définis et qui, par conséquent, ne sont ni meilleurs ni pires que d'autres? Encore pourrait-on les condamner dans une pièce donnée, et par rapport au contexte, ou au caractère particulier de cette pièce. Mais, pour quelle raison exclure tel coup d'archet dans une mesure isolée? Pourquoi déclarer que, dans un mouvement lent, deux blanches portant l'indication du *ton enflé* sont *bonnes*, alors que ces deux mêmes blanches portant l'indication de la *tenue* sont *médiocres*? Pourquoi trouver *cattivo* tel groupe de six croches surmontées du signe de *tenue*, et *ottimo* le même groupe avec des liaisons de deux en deux notes et des signes de *ton enflé*? Ces deux coups d'archet n'ont aucun rapport l'un avec l'autre, et sont d'expression différente. Pourquoi les placer arbitrairement sur une échelle de valeurs dont le bien fondé échappe? L'auteur veut, sans doute, dire que la première façon de jouer est plate et que la seconde est meilleure : dans cette manière de voir, il est, pour chaque morceau de caractère déterminé, des sortes de *coups d'archet types* : « telle valeur, dans tel morceau, se trouve recevoir telle expression, sans que l'auteur ait nul besoin de le signifier par des mots<sup>2</sup>. » Nous verrons dans la suite, qu'à l'égard des notes longues des *adagios*, Corrette définissait aussi le son filé avec *vibrato* : de telle sorte qu'une expression spéciale, due seulement aux modalités de la sonorité, au caractère des coups d'archet, s'établissait en dehors de toute qualification d'ordre littéraire, de toute désignation esthétique.

A ce clavier expressif, proprement musical, la pratique des ornements venait apporter un précieux renfort, et ainsi se précise le problème de l'expression dans la musique instrumentale au dix-huitième siècle.

Nous découvrons encore de nombreux moyens d'expression dans la variété et la richesse des procédés mis en œuvre pour l'exécution des arpèges. Geminiani (Ex. XXI) présente, à cet effet, dix-huit variations d'arpèges de trois et quatre notes sur un thème donné sous forme d'accords frappés. Ici, l'accord se brise et incorpore une étonnante diversité de coups d'archet, de batteries, avec intermittence de doubles cordes, et, de sa substance primitive, s'échappe une floraison presque indéfinie de figurations caractéristiques. Si l'on veut bien se rappeler à quel point la musique de violon faisait alors emploi de l'arpège, on conçoit que l'imagination des violonistes devait s'efforcer d'en rompre la monotonie et de multiplier les aspects de cette figure.

C'est donc à juste titre que Geminiani insiste sur « l'art d'archetter », et son Exercice XXIV, destiné à mettre l'archet en corrélation parfaite avec la mesure, constitue comme une synthèse du maniement de celui-ci, en fonction des diverses

1. *L'Art de jouer le violon*, pp. 8-9.

2. Marc Pincherle, *La Technique du violon*, p. 42.

valeurs métriques et de leur disposition; l'élève s'exerce d'abord sur des mesures pleines, puis sur des mesures ajourées de silences ou assouplies par des syncopes.

Retenons les deux conseils que le violoniste formule à cette occasion : « L'archet doit toujours être tiré droit sur les cordes, sans jamais l'ôter en jouant les doubles croches<sup>1</sup>. »

Enfin, voici une recommandation de la plus extrême importance : « Avant que de conclure l'article de manier l'archet, il faut que j'avertisse l'Étudiant de ne pas marquer le *tems* avec l'archet; car si, une fois, il s'y accoutume, difficilement pourra-t-il le quitter. Et cela fait un effet très désagréable, et fort souvent, détruit le dessein du compositeur. Par exemple, quand la dernière note d'une barre (mesure) est jointe à la première note de la barre suivante par une liaison, ces deux notes doivent être jouées exactement de la même manière, comme si elles n'en faisoient qu'une seule; et si vous marquez le commencement de la barre de votre archet, vous détruisez la beauté de la syncope. De même, en jouant des divisions, si par votre manière d'archetter vous donnez plus de force sur une note au commencement de chaque barre, de manière qu'elle soit prédominante, sur le reste, vous changez et gâtez l'air vrai de la pièce, excepté que ce ne fût l'intention du compositeur, et alors, il doit être marqué. »

Tels sont, en résumé, les principes que donne Geminiani, et, en prenant connaissance de sa méthode de violon, on peut mesurer tout le chemin parcouru par la technique depuis le commencement du dix-huitième siècle. La main gauche atteint la quatrième position sur trois cordes de l'instrument et la septième sur la chanterelle; elle pratique couramment le « jeu par accords », et assouplit complètement le maniement de l'archet; de nombreux « ornements » caractéristiques viennent préciser l'expression de la musique instrumentale et, petit à petit, se façonne une esthétique propre à ce genre de musique, esthétique qui, sans abandonner le thème fondamental de « l'imitation de la nature », impose cependant à ses détracteurs la notion d'« un bruit qui serait beau ».

---

1. *L'Art de jouer le violon*, p. 9.

## CHAPITRE XV

### Les méthodes dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle.

#### SOMMAIRE

*Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, de Quantz (1752). — Importance de cet ouvrage au point de vue de l'exécution sur le violon, considérée surtout par rapport à l'archet. — Rôle essentiel de l'articulation. — Des ornements. — Exécution française et exécution italienne. — Les mouvements. — La *sourdine*. — Le *pizzicato*.  
Les *Principes* de L'Abbé le fils (1761). — Enseignement du démancher. — Les ornements; l'accent. — Pratique des arpèges. — La double corde. — Les sons harmoniques.  
Les *Réflexions sur la musique* de Brijon (1763). — Etude du phrasé et de l'archet.  
*Traité des agréments de la musique* de Tartini (1771). — Minutieuse étude de la technique des ornements. — Le vibrato qu'il appelle *tremolo*. — Les cadences ou points d'orgue.  
*Manière de graduer un violon* (1774). — *Principes de musique* de Tarade (1774).  
*L'Art de se perfectionner dans le violon* de Michel Corrette (1782). — Les tours de force. — Signes typographiques d'abréviation. — L'archet, la sonorité, le vibrato. — Les extensions.  
— *Méthode raisonnée* de Bailleux (1798). — Les agréments.

A partir de 1750, au moment où le développement du style symphonique prend en France une extension de plus en plus marquée, de nombreux traités techniques enregistrent les nouveaux progrès réalisés par l'art du violon.

#### ESSAI D'UNE MÉTHODE POUR APPRENDRE A JOUER DE LA FLÛTE TRAVERSÈRE DE QUANTZ (1752).

Nous signalerons, en premier lieu, une méthode due à un étranger, le flûtiste Jean-Joachim Quantz, traduite en français comme celle de Geminiani, et qui, à l'égard du maniement du violon, va nous apporter les plus utiles précisions. Jusqu'à présent, l'*Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*<sup>1</sup> n'avait pas encore été mis à contribution dans l'étude de l'exécution des œuvres de violon au dix-huitième siècle, parce que son titre semblait faire croire qu'il ne s'adressait qu'aux virtuoses de la flûte, alors qu'il contient de longs et précieux développements sur l'exécution de l'orchestre et sur le jeu du violon<sup>2</sup>.

Depuis longtemps, Quantz n'était pas un inconnu en France, puisque, dès le 9 juillet 1729, François Boivin, marchand de musique à Paris, prenait un privilège pour six ans, à l'effet de publier des *Sonates italiennes* du sieur Quouance

1. *Essai d'une méthode | pour apprendre à  
jouer | de la | flûte traversière | avec plusieurs  
remarques | pour servir au bon goût | Dans la  
musique | le tout éclairci par des exemples | et  
par | XXIV tailles douces | par | Jean-Joachim  
Quantz | musicien de la chambre de sa majesté |  
le roi de Prusse |, Berlin | chez Chrétien-Frédé-  
ric Voss | 1752 | — Johann-Joachim Quantz  
ou Quanz naquit à Oberscheden (Hanovre),  
e 30 janvier 1697, et mourut à Postdam le*

12 juillet 1773. Il avait travaillé la flûte avec Buffardin. Son autobiographie (*Herrn J.-J. Quantzen Lebenslauf*) se trouve dans les *Beyträge* de Marburg (I, pp. 197-250). Depuis 1741, il était le flûtiste attitré de Frédéric II, roi de Prusse.

2. C'est dans la section II du chapitre XVII : « Des violons qui accompagnent en particulier », que Quantz expose sa technique et son esthétique du violon.





PORTRAIT DE JOHANN IOACHIM QUANTZ

Gravé par Schleuen.

(Bibl. du Conservatoire.)



(Quantz)<sup>1</sup>, qu'un maître de musique, Jacques Charlier, en recevait un autre, le 17 avril 1731, pour des pièces de flûte de notre auteur<sup>2</sup>, qu'en 1739, des œuvres du même Quantz figuraient au nombre de celles que Nicolas Chédeville se proposait de faire graver, en vertu d'un privilège du 12 octobre<sup>3</sup>, et qu'enfin celui que le roi accordait à Charles-Nicolas Leclerc, à la date du 12 janvier 1731<sup>4</sup>, comprenait également des compositions du musicien allemand.

La traduction française de son *Versuch die Flöte traversière zu spielen* parut en 1752, et cet ouvrage, rempli des détails les plus minutieux et des prescriptions les plus méticuleuses, consacre la section II du chapitre XVII à l'étude serrée du jeu et de l'interprétation sur le violon. Divisée en trente-cinq paragraphes, cette section II constitue, sans contredit, l'analyse la plus complète et la plus précise qui ait été faite, aux environs de 1750, de l'esthétique de l'exécution. Nous allons essayer ici d'en donner un aperçu.

\*  
\* \*

**Esthétique de l'exécution du point de vue de l'archet.** — Successivement, Quantz passe en revue tous les facteurs qui doivent contribuer à une bonne exécution, le coup d'archet, les ornements, le « jeu par accords », l'usage de la *sourdine*, du *pizzicato*; mais, d'une façon générale, on peut dire que tout son travail vise presque exclusivement le coup d'archet; c'est un traité du maniement de l'archet, maniement que l'auteur considère, à juste raison, comme le principal véhicule de l'expression dans le jeu. Ceci, il nous le dit, en d'excellents termes : « C'est le coup d'archet qui est le plus important dans le violon, et les instruments qui lui ressemblent, par rapport à l'expression. C'est par là que le son est tiré de l'instrument bien ou mal; que les notes sont animées; que le *Piano* et le *Forte* est exprimé; que les passions sont excitées; que le triste se distingue du Gai, le Sérieux du Badin, le Sublime du Flatteur, et le Modeste de l'Hardi; en un mot, c'est le moyen, par lequel se forme la véritable expression... C'est enfin par le coup d'archet que la Musique est rendue et prononcée ainsi qu'elle doit l'être, et qu'une pensée peut être variée de différentes manières. Au reste, on comprend, naturellement, que les doigts y contribuent aussi, et qu'il faut avoir un bon instrument, avec des cordes nettes. Mais on a beau toucher d'une manière juste et d'une manière nette, avoir un excellent instrument, monté avec de bonnes cordes, l'expression sera toujours défectueuse, si le coup d'archet n'accompagne toutes ces choses qui concourent avec lui à former la bonne expression<sup>5</sup>. »

On ne saurait s'exprimer de façon plus explicite, et Quantz affirme justement, dans les lignes qui précèdent, la prédominance expressive du coup d'archet.

Ainsi que nous l'annoncions plus haut, nous sommes ici en présence d'une véritable esthétique de l'exécution, au cours de laquelle l'auteur étudie les relations du coup d'archet avec l'intonation, les valeurs relatives des notes, le rythme, la dynamique, l'ornementation, etc.; Quantz s'efforce de donner leur physionomie propre à tous ces petits groupements de valeurs métriques qui constituent la

1. M. Brenet, *La Librairie musicale en France*, p. 432.

2. *Ibidem*, p. 433.

3. *Ibidem*, p. 440.

4. *Ibid.*, p. 446.

5. *Essai*, p. 192.



trame de la musique; en décrivant les différences d'expression qui résultent de la variété des coups d'archet, il fait mesurer l'étendue et l'étonnante richesse des moyens dont dispose le violon. Personne, avant lui, n'avait attiré l'attention d'une façon aussi détaillée et aussi précise sur l'importance essentielle de l'exécution. Réduites à leur simple architecture rythmique, les notes parlent tout autrement que lorsqu'on établit entre elles des liaisons, des rapports subtils et pénétrants. Chaque figuration, chaque assemblage sonore devient, de la sorte, un individu expressif et caractéristique; les accents soulignent la ligne mélodique, les liaisons et les notes détachées, en se combinant de mille manières, multiplient les aspects, font jouer les lumières et les ombres en un kaléidoscope mouvant, sans cesse renouvelé. C'est extrêmement ingénieux et intéressant.

Sans doute, le compositeur prend souvent soin de polir et de repolir son ouvrage; il s'attache à faire figurer dans son texte toutes ces menues expressions, dont il souhaite la réalisation, et à les spécifier exactement. Mais parfois aussi, le texte reste nu, dépourvu d'indications d'exécution; il y a « des cas douteux », comme le dit Quantz, et alors le devoir de l'exécutant consiste à animer la froide tablature qu'il a sous les yeux; il lui faudra deviner les intentions de l'auteur et travailler à dégager de l'œuvre la vie cachée qu'elle enferme.

M. Pincherle a fort judicieusement mis en garde contre les déductions erronées qu'on serait tenté de tirer de la pauvreté des textes musicaux des premières années du dix-huitième siècle, en indications d'ordre expressif. « *Gay* ou *Lentement*, *Allegro* ou *Andante*, *Allemande allegro* ou *Sarabande andante*, pour les indications de mouvements; pour les nuances, *Fort*, *Doucement*, toujours opposés deux à deux, et c'est tout<sup>1</sup>. » Nous avons vu précédemment que Geminiani et Corrette signalent l'importance des coups d'archet et des « manières »; ils entrent donc tout à fait dans l'esthétique que formule si heureusement Quantz. Ajoutez que les titres des mouvements et des airs de danse jouissaient chacun d'un caractère bien déterminé, qui situait ceux-ci dans une atmosphère expressive et qui renseignait l'exécutant sur l'interprétation convenable. On se ferait une idée très fautive de l'exécution du dix-huitième siècle si on la croyait limitée à la seule virtuosité; le traité de Quantz est là pour dissiper pareille erreur.

A l'aide de quelques exemples, Quantz démontre la diversité d'expression qui découle, pour un trait donné, de la diversité des coups d'archet. Considérons une figure de huit doubles croches; si, dans un mouvement modéré, nous la jouons à grands coups d'archet, ou avec des coups d'archet plus courts, ou encore avec des coups détachés, *staccato*, « l'expression sera chaque fois différente<sup>2</sup> ». De même, si au lieu de donner un coup d'archet pour chacune des notes, nous lions celles-ci de diverses manières, nous obtenons autant d'expressions qu'il y a de modalités de liaisons. Il importe donc de veiller avec le plus grand soin au caractère du coup d'archet : « On en conclura qu'il ne dépend pas des joueurs de violon... de couler ou de détacher les notes indifféremment, et comme bon leur semble; mais qu'ils sont obligés de les jouer avec les coups d'archet que le Compositeur a cru propres à rendre l'expression qu'il a voulu donner aux endroits de sa pièce, qui doivent se distinguer des autres<sup>3</sup>. »

Quantz suppose qu'il parle « à un lecteur qui sait jouer du violon et qui

1. Marc Pincherle, *loco cit.*, p. 44.

2. *Essai*, § 4, p. 292.

3. *Ibid.*, § 5.

entend le coup d'archet » ; le compositeur n'indique pas toujours les coups d'archet nécessaires et il faut suppléer à ses omissions, tout en respectant ses intentions sous-entendues. Quantz envisage alors une série de cas : *répétition de notes, notes longues suivies de valeurs plus faibles, notes entrecoupées de silences, traits comportant des liaisons*. Pour tous ces groupements, il n'est pas indifférent de tirer ou de pousser l'archet ; aussi, Quantz prend-il soin de recommander à l'exécutant de se rendre complètement maître de son archet :

« Il est indispensablement nécessaire, pour bien exécuter les pensées de la musique moderne, d'être également expert dans le coup d'archet en haut (poussé) et dans celui en bas (tiré) ; car si l'on veut jouer les pensées recherchées qu'on y trouve, et qu'on n'ait pas la science des différents coups d'archet, on ne fera entendre, au lieu d'une expression légère et agréable, qu'une roideur rebu-tante<sup>1</sup>. »


A cet effet, Quantz conseille de s'exercer sur des *Gigues* ou sur des *Canaries*, pièces tissées de croches à chacune desquelles on donnera un coup d'archet à part, « de sorte que, sans le répéter, la première et la troisième note de chaque figure reçoivent tantôt celui en bas, tantôt celui en haut », ou bien de choisir des pièces admettant à l'intérieur de chaque mesure des subdivisions de valeurs, etc.

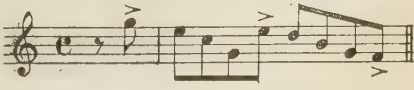
De semblables exercices assoupliront le bras et donneront toute facilité pour employer indifféremment le tiré et le poussé. Ici, Quantz marque l'abandon dans lequel se trouve l'ancienne règle du tiré ; mais il ne veut pas que cet abandon aille jusqu'à une équivalence entre les deux mouvements : « Car, quoiqu'il y ait certaines notes qu'il faut absolument exprimer par le coup d'archet en bas, il est pourtant vrai qu'un habile joueur de violon, et qui a le coup d'archet parfaitement à sa disposition, les peut également bien exprimer par celui en haut. Toutefois, il ne faut point abuser de cette liberté dans le choix des coups d'archet, parce qu'il y a de certaines occasions où une note demande d'être jouée d'une manière aiguë, préférablement aux autres, et alors le coup d'archet en bas maintient toujours la préférence sur celui d'en haut<sup>2</sup>. »

Voici quelques-uns des exemples que donne Quantz :

*Répétition de notes.* — Prenons la série : 

Chaque note doit avoir son coup d'archet séparé, et il convient de « détacher le coup d'archet après la note syncopée<sup>3</sup> ». Dans les mouvements vifs, la répétition du coup d'archet est indispensable afin d'assurer la vivacité.

Dans les rythmes anapestiques , la première note suivant la note longue prend le même coup d'archet que la note initiale. Au reste, deux notes « sur le même ton », et non surmontées d'un signe de liaison, exigent toujours des coups d'archet distincts<sup>4</sup>.

Nous signalerons aussi la façon dont Quantz accentue certaines notes de la mesure, « dans les pièces gayer et vite » ; la dernière croche de chaque demi-mesure doit recevoir un accent de l'archet : 

1. *Essai*, § 10, p. 196.

2. *Ibid.*, § 11, p. 197.

3. *Ibid.*, § 8, p. 193.

4. *Ibid.*, p. 194.

*Notes longues suivies de notes plus courtes.* — Si la première des notes courtes est liée à la note longue, c'est sur cette dernière que porte l'accent :



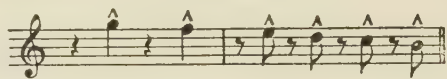
Quantz pousse deux fois l'archet sur les deuxième et troisième notes de l'exemple ci-après :



Il reprend l'archet en tirant sur la double croche marquée par  $\text{—|—}$  :



*Notes mélangées de silences.* — Le passage :



ne comporte que le coup d'archet poussé.

*Traits contenant des liaisons.* — Ici, il faut distinguer entre les mouvements

vifs et les mouvements lents; ainsi le trait :



se jouera dans le premier cas en tirant la note détachée et en poussant le groupe lié; dans le second, « l'effet est beaucoup plus agréable si toutes les quatre notes sont exécutées par un même coup d'archet, en le détachant cependant après la première note<sup>1</sup> ». Lorsque des notes de même valeur, réparties sur le premier et le troisième temps de la mesure, admettent des coups d'archet différents, on aura soin de les accentuer également.

Tout en liant deux notes du même coup d'archet, il arrivera que ces notes devront être détachées, autrement dit, jouées en *staccato* :



On suivra la même règle dans les mouvements vifs, lorsqu'un même dessin se prolonge, et surtout lorsque des notes sont séparées par de grands intervalles. « Cette manière de jouer fatigue aussi bien moins que si l'on jouoit chaque note par un coup d'archet séparé<sup>2</sup>. »

Quantz insiste encore sur la nécessité, dans les mesures en 6/8, de bien donner aux notes leur valeur, de façon à ne pas altérer le caractère du rythme. C'est ainsi que le passage suivant :



1. *Essai*, § 8, p. 195.


2. *Ibidem*, § 9, p. 196.




exige que la dernière croche de la première mesure soit exécutée vivement : « On se gardera de rabattre quelque chose de la noire pour le donner à la croche suivante; car cela rendroit les noires presque égales aux croches, et changeroit la mesure de six-huit en celle de quatre pour huit. » Mais il ne faudra pas tomber d'un extrême dans l'autre en prolongeant outre mesure l'avant-dernière noire, comme si elle était pointée.

On se demande souvent, lorsqu'on examine la musique du dix-huitième siècle, quelle différence présentent, pour l'interprétation, les points et les traits verticaux situés sous un signe de liaison. Quantz nous explique par quoi ces deux figurations se distinguent dans le jeu. Il ne s'agit, d'ailleurs, que d'une question de nuance : les points correspondent à un *staccato* doux, par petites poussées successives, tandis que les petits traits verticaux commandent une accentuation plus énergique et qui détache bien nettement chaque note<sup>1</sup>.

**Notes pointées.** — Cette rubrique offre une grande importance, car c'est de la façon d'exprimer les notes pointées que résulte ce style un peu haletant et saccadé que clavecinistes et violonistes cultivaient à l'envi; il y a, dans leur manière de réaliser ces notes, comme un balancement, la note pointée faisant appui pour la suivante; une série de notes pointées suivies de valeurs plus brèves donne donc ainsi une impression de rebondissements successifs, de légères secousses un peu élastiques.

Ainsi, un passage tel que celui-ci :  demandera

une chaîne d'accents, et la note qui suit le point se fera du même coup d'archet que la précédente : « Il faut la couler par un piano, en diminuant toujours le son<sup>2</sup>. »

Inversement, lorsque le groupement se représente par le schéma : , et que le mouvement est *Allegro*, la première note, « qu'elle ait une ou deux croches », s'exprime « fort brièvement, avec le coup d'archet fort, et celle avec le point modérément, et avec le coup d'archet soutenu jusqu'à la note suivante ». Le mouvement appartient-il au type *Adagio*, l'exécution se conformera aux mêmes principes, mais « pas avec tant de force ». De pareilles figurations exigent que le coup d'archet se répète de deux en deux notes; il faut éviter de lier celles-ci par quatre.

Que si la note pointée est précédée, non plus d'une note brève, mais d'un petit groupe, on opérera de même. « Cependant, dit Quantz, il ne faut pas y employer un coup d'archet long, rude et trainant. Il doit être tranquille et court; autrement, l'expression seroit trop brusque et rebutante<sup>3</sup>. »

Et notre auteur de développer les prescriptions relatives au jeu de ces notes pointées; on sent que c'est là une des poutres maîtresses de l'interprétation, et le flûtiste allemand en dégage très justement l'esthétique : « Dans des pièces

1. *Essai*, p. 198. Déjà Rameau, dans sa Table d'ornements de 1724, désignait, sous le nom de *son coupé*, une note surmontée d'un petit trait vertical et qui devait être jouée bien détachée :



2. *Ibidem*, § 13, p. 198.


3. *Ibid.*

lentes, il faut jouer les croches et doubles croches pointées par un coup d'archet qui ait du poids, et qui soit soutenu et nourrissant. Il ne faut point détacher les coups, comme on fait quand il y a des pauses (au lieu des points) après les notes. Il faut soutenir les points jusqu'à l'extrémité de leur durée, afin qu'on ne paroisse pas s'en ennuyer, et que l'*Adagio* ne se change point en un *Andante*... Les notes à plusieurs croches, qui viennent après les points, se jouent toujours très brièvement, et d'une manière aiguë aussi bien dans le mouvement lent que dans le vite; les notes pointées expriment, en général, quelque chose de majestueux et d'élevé, c'est pourquoi chacune demande un coup d'archet à part<sup>1</sup>... »

**Passages chromatiques.** — Ceux-ci ont, eux aus-i, leur esthétique, laquelle se résume dans le principe suivant : les demi-tons chromatiques s'exécutent de façon à ce que l'oreille éprouve une sensation de glissement, de continuité, en même temps qu'une impression de renforcement, lorsque le mouvement chromatique est ascendant, et d'atténuation, lorsque, au contraire, il est descendant. On recommande de soutenir la sonorité des passages chromatiques, et « de les jouer avec plus de force et d'emphase que les autres notes<sup>2</sup>. »

**Notes levées.** — Quantz veut que l'on veille à exécuter « très vite » les petits groupes précédés de silences, ou les anacrouses figurées, et cela, aussi bien dans les *Adagios* que dans les *Allegros*. Pour les notes levées, il y a lieu de considérer le caractère de la pièce à interpréter : cette pièce est-elle « lente et triste », la note levée ne sera pas exécutée « avec trop de véhémence et de force, mais avec un mouvement lent et tranquille de l'archet, et en faisant croître la force du ton, pour exprimer dûment la passion triste<sup>3</sup>. »

**Accords.** — Quantz distingue deux cas dans l'exécution des accords de trois ou quatre notes : ou bien l'accord est suivi d'une pause ; ou bien l'accord s'enchaîne directement et sans solution de continuité avec d'autres notes. Dans le cas

de la pause :  « le coup d'archet est détaché » ; dans l'autre

hypothèse, « l'archet reste couché sur la corde supérieure ». Mais on aura soin, toujours, de ne pas trainer sur les cordes inférieures, qui seront « expédiées » vite, afin que l'auditeur reconnaisse bien qu'il s'agit d'un accord frappé auquel on attache une idée de véhémence et de surprise, et qu'il ne s'imagine pas avoir affaire à des batteries ou à un arpège. Les accords seront toujours joués avec force, et lorsqu'il y en a plusieurs qui se suivent, on les exécutera en tirant l'archet<sup>4</sup>.

**Notes postiches et ornements.** — Ici, une règle générale : « Toutes les petites notes postiches qu'on trouve devant les notes ordinaires, qu'elles soient courtes ou longues, demandent leur coup d'archet à part, et ne doivent jamais être coulées avec la note précédente, appartenant à la note qui les suit<sup>5</sup>. » Cette règle confirme ce que nous savions déjà de ces notes ornementales, et Quantz ne fait là que suivre une antique tradition. En revanche, il entre, de façon fort instructive, dans le détail de l'exécution des *Ports de voix*, qu'il distingue en *longs* et

1. *Essai*, § 13, p. 199.

2. *Ibid.*, p. 199.

3. *Ibid.*, § 17, p. 200.

4. *Ibid.*, § 18, pp. 200-201.

5. *Ibid.*, § 19, p. 201.

*courts*. Les *Ports de voix longs*, « qui partagent le tems avec la note suivante », obéissent à des règles strictes : dans l'*Adagio*, on augmente le coup d'archet en force, et on coule doucement la note suivante; dans l'*Allegro*, on les marque un peu moins. « Les *Ports de voix courts*, parmi lesquels on compte aussi ceux qui se trouvent entre des sauts de tierce descendans, doivent être exprimés fort brièvement et mollement, et touchés comme en passant seulement. » Ainsi, on ne s'arrêtera point sur les petites notes du passage A, car il faut éviter qu'on entende

quelque chose comme B  « ce qui serait con-


traire, remarque Quantz, non seulement à l'intention du Compositeur, mais aussi à la manière de jouer à la Française de laquelle ces ports de voix tirent leur origine<sup>1</sup>. »

Quid des notes postiches plus compliquées que les ports de voix, telles que les petits groupes qui se glissent parfois dans la mélodie? Ces groupes postiches ont aussi leurs règles d'interprétation, qui portent sur la façon dont on doit les mesurer, sur le genre de coup d'archet qui leur convient, sur l'expression qu'ils doivent dégager dans divers mouvements. S'agit-il d'une pièce lente, le passage :



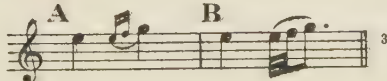
appelle les observations suivantes : le groupe A « reçoit

le tems de la note principale qui la suit », c'est-à-dire qu'il s'incorpore dans le premier temps de la mesure, la note principale (*ut*) ne recevant « que le tems du point<sup>2</sup> ». Telle est la répartition indiquée par Quantz pour les valeurs respectives des notes postiches et de la première note de la mesure. L'auteur ajoute : « Elles (les notes postiches) doivent être jouées très affectueusement et produire

l'effet ci-après : 

« Il faut, à la note à deux points, employer le coup d'archet en bas [tiré], et faire croître le ton en force, couler les deux suivantes, la première par un piano diminuant, et relever la dernière note courte par le coup d'archet en haut [poussé]. »

Pour les notes postiches « à deux croches », qui sont plus en usage dans le goût François que dans le goût Italien », il ne faudra point jouer « affectueusement », mais, au contraire, avec précipitation, de telle sorte que l'effet produit

par la formule A sera B : 

Quantz étudie la question des *Tremblements* ou *Trilles*<sup>3</sup>, dont la terminaison qu'il appelle le *coup d'après* est généralement précédée par un *port de voix*. Toutefois, « lorsqu'il y a la marque des tremblemens sur quelques notes vites, le

1. *Essai*, § 20, p. 201.

2. *Ibid.*, § 21, p. 202.

3. *Ibid.*, § 23, p. 202.

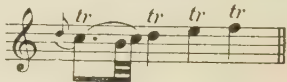
4. *Ibid.*, § 24, pp. 202 et suiv.



port de voix et le *coup d'après* ne trouvent pas toujours lieu; on peut, faute du tems, ne faire souvent que des demi-tremblements<sup>1</sup> ».

Au cas où le *port de voix* et le *coup d'après* ne sont indiqués qu'à la première des notes d'une série comportant chacune cet ornement, on effectuera les tremblements suivants de la manière qui est marquée pour la première note. C'est

ainsi que la série des quatre notes portant des trilles :



sera jouée comme ceci :



Lorsqu'un triole porte un tremblement sur sa note initiale, les deux dernières « font le coup d'après », autrement dit la terminaison du trille.

Une tenue constituée par une série de notes liées, avec tremblement indiqué sur la première, doit s'exécuter en prolongeant le trille jusqu'à la fin de la tenue, et d'un même coup d'archet<sup>2</sup>.

Pour Quantz, des figurations telles que celle-ci :



exigent de la vitesse et de la précipitation; on évitera d'exécuter des tremblements sur les notes pointées précédées de ports de voix; mais si ces notes portent l'indication d'un tremblement, ou encore si, au lieu d'un point, il se trouve une pause, le tremblement s'effectuera sans coup d'après, c'est-à-dire qu'il sera arrêté court.

Telles sont les principales prescriptions de Quantz à l'égard des ornements et des coups d'archet qui conviennent à ceux-ci. A partir du paragraphe 23 de son *Essai*, il va envisager le coup d'archet en relation avec l'expression proprement dite : « A présent, écrit-il, il faut voir quelles sortes de coups d'archet il faut employer pour chaque pièce, pour chaque sorte de mesure et pour chaque passion qu'on doit exprimer. C'est ceci qui apprend aux joueurs de violon, et à tous ceux qui jouent des instruments à archet, si le coup d'archet doit être long ou court, pesant ou aisé, perçant ou modéré<sup>3</sup>. »

Dorénavant, l'auteur ne considérera donc plus les diverses modalités du jeu par rapport aux menus épisodes du discours musical; il les examinera d'une façon plus générale et par rapport au caractère des pièces. Avant de commencer cette étude, il présente une remarque particulièrement intéressante au point de vue de l'Ecole française de violon :

« Il faut remarquer, en général, que dans l'accompagnement, surtout dans les pièces vives, un coup d'archet court et articulé, tel comme il est en usage chez les Français, fait un bien meilleur effet qu'un coup d'archet à l'Italienne, long et trainant<sup>4</sup>. »

Nous rapprocherons cette appréciation de la netteté de l'exécution française d'un autre passage où Quantz établit un parallèle entre les deux manières de jouer française et italienne : « La manière de jouer Italienne, déclare-t-il, est arbi-

1. *Essai*, § 24, p. 202.

2. *Ibid.*, § 24, p. 203.

3. *Ibid.*, § 25, p. 203.

4. *Ibid.*, § 26, p. 203.

traire, extravagante, artificieuse, obscure, très souvent trop hardie, et bizarre et difficile dans l'Exécution; elle permet d'ajouter beaucoup d'agréments, et supposant une assez grande connaissance de l'harmonie, elle donne à ceux qui ne l'ont pas plus d'admiration que de plaisir. La manière de jouer François est esclave, mais modeste, distincte, nette et propre dans l'expression, aisée à imiter, ni raffinée ni obscure, intelligible à tout le monde, et commode pour les amateurs; elle ne demande pas beaucoup de connaissance de l'harmonie, les agréments étant, la plupart, prescrits par le Compositeur; mais elle ne donne pas aussi beaucoup à penser aux connoisseurs<sup>1</sup>. »

Ainsi, vers 1750, l'exécution italienne, au dire d'un étranger que l'on peut supposer impartial, se recommandait par plus de science, par plus de savoir-faire que la nôtre; en revanche, cet excès de science, destiné à suppléer à l'insuffisance de la notation du texte par le compositeur, n'était pas sans quelque « extravagance » et sans quelque obscurité. Somme toute, Quantz s'exprime en 1752 un peu comme le faisait le *Mercure* de 1711, lorsqu'il affirmait que « Lully méprisait les sonates bizarres qui faisaient de son temps les délices de la musique italienne<sup>2</sup> ». Et quand il parle de coups d'archet « longs et trainants », il se rapproche de l'abbé Ragueneau, qui, ainsi que nous l'avons vu, reprochait aux violonistes italiens de « vieller » d'une façon désagréable.

Ailleurs, le flûtiste allemand reconnaît encore d'autres mérites aux Français, tout en dosant savamment l'éloge et le blâme. Si, dit-il, nos instrumentistes « ne s'appliquent pas ordinairement à l'exécution des grandes difficultés », ils ont « l'expression très distincte et très nette, par où, au moins, ils ne gênent pas les bonnes pensées du Compositeur<sup>3</sup>. » Retenons bien ceci : l'exécution française est plus fidèle, plus appliquée à traduire exactement le texte musical que l'exécution italienne. C'est là, on en conviendra, un compliment dont nous pouvons nous enorgueillir.

\*  
\* \*

**Les mouvements.** — Cela posé, examinons comment Quantz formule son esthétique générale du coup d'archet. Successivement, il passe en revue les diverses sortes de mouvements, et indique la façon dont l'archet de l'exécutant doit se plier au caractère de ceux-ci.

Tous les mouvements vifs, *Allegro*, *Allegro assai*, *Allegro di molto*, *Presto*, *Vivace*, demandent « un coup d'archet vif, très léger, court et bien détaché ». Voilà pour la règle générale; cette règle admettra évidemment des atténuations dans certains cas particuliers. S'agit-il d'un *Allegretto* ou d'un *Allegro* modéré, portant les épithètes de *non presto*, *non tanto*, *non troppo*, *moderato*, etc., le jeu se fera un peu plus « sérieux », entendez par là que le coup d'archet sera plus lourd sans rien perdre, toutefois, de ses qualités de vigueur et de vivacité.

Les conseils que donne Quantz sur l'exécution des notes brèves ne brillent pas d'une aveuglante clarté; il insiste sur ce fait qu'à notes brèves il faut des coups,

1. *Essai*, p. 326.

2. *Mercure*, octobre 1711. En 1688, Regnard (*Le Divorce*, acte I<sup>er</sup>, sc. VIII) traitait sans ménagements les instrumentistes italiens qu'il trouvait de « visage bien baroque » et qu'il appelait des « Siamois échappés d'un écran ».

3. Quantz, *Essai*, p. 318. On rapprochera cette appréciation de celle de Nemeitz sur les organistes français qui accompagnent « d'une façon charmante »; de plus, « ils ont la main prompte et ne touchent rien de superflu ». (Nemeitz, *Le Séjour de Paris* [1727], p. 71.)

d'archet brefs, ce qui n'est qu'une Lapalissade; de plus, son explication sur la nature spéciale de ces coups d'archet gagnerait à être présentée en termes plus compréhensibles. Quand il nous dit que ces coups d'archet doivent être plus *frappés* que *tirés*, il semble viser surtout la qualité du son, qu'il veut sec et détaché.

L'*Allegro*, *cantabile*, *soave*, *dolce*, *poco andante*, se jouera d'un archet « léger et tranquille », quand bien même il contiendrait des figurations animées. Un autre clavier d'épithètes entraînera d'autres moyens d'expression. *Maestoso*, *composo*, *affettuoso*, *adagio spiritoso*, toutes ces qualifications commandent un jeu « sérieux », avec « un coup d'archet tant soit peu pesant et aigu ».

Si la pièce est « lente et triste » et porte, en conséquence, une désignation telle que : *adagio assai*, *pesante*, *lento*, *largo assai*, *mesto*, on recherchera « la plus grande modération du ton, et le coup d'archet le plus long, le plus tranquille et le plus pesant<sup>1</sup>. »

Quantz nous apprend que le *sostenuto*, « qui ne consiste que dans un chant bien soutenu, sérieux et harmonieux, où il y a beaucoup de notes pointées, qu'il faut couler deux à deux », reçoit généralement le titre de *grave*, et exige, en conséquence, un coup d'archet « long et pesant, bien soutenu et sérieux ». Parfois, les conseils de l'auteur relèvent du simple verbiage et n'ont aucune signification, témoin cette phrase typique où il recommande d'exprimer « les pensées flatteuses d'une manière agréable », et sans doute aussi les pensées agréables d'une manière flatteuse<sup>2</sup>.

Mais, aussitôt après avoir émis cette niaiserie, Quantz se ressaisit en prêchant aux exécutants le respect des intentions du compositeur<sup>3</sup>, et aussi en refusant à ceux-là le pouvoir de transformer par leur jeu une musique dépourvue de sentiment : « Au reste, si dans une pièce, le Compositeur n'a pas mis de passion; si, en la faisant, il n'a pas été lui-même touché, malgré toutes les peines que se donnent ceux qui exécutent, elle ne sera sûrement jamais d'un bon effet<sup>4</sup>. »

Les lignes que Quantz consacre au terme *staccato* présentent un certain intérêt, en ce qu'elles montrent que cette expression qui, d'abord, indiquait simplement que les notes devaient être détachées, a pris, aux environs de 1750, un sens plus précis et plus limité; le *staccato* défini par des traits placés au-dessus des notes se confond avec le *staccato* moderne.

Il ne convient point, dit Quantz, d'exécuter ce *staccato* d'une manière uniforme, et quel que soit le mouvement de la pièce : « La règle générale qu'on peut donner là-dessus, c'est que lorsqu'il y a des traits dessus les notes, il faut les faire entendre seulement la moitié du tems qu'elles durent selon leur valeur... Ainsi, les noires deviennent croches, les croches doubles croches, etc.<sup>5</sup>. »

Lorsque Quantz emploie l'expression de *détaché*, il entend que l'archet doit être un peu détaché des cordes; encore faut-il que le mouvement permette de soulever l'archet; aussi, ne pourra-t-on procéder de la sorte à l'égard des croches dans l'*Allegro* et des doubles croches dans l'*Allegretto*, qu'on se contentera de

1. *Essai*, § 26, p. 204.

2. *Ibid.*, p. 205.

3. « C'est dans toutes les pièces, et préféralement dans les lentes, où il faut que ceux qui les exécutent prennent le sentiment du

Compositeur et cherchent de l'exprimer. » (p. 205.)

4. *Ibid.*

5. *Essai*, § 27, p. 205.



jouer d'un coup d'archet « tout court »; autrement, en soulevant l'archet au-dessus de la corde, les notes « seroient comme hachées ou fouettées<sup>1</sup> ».

A signaler la technique indiquée par Quantz pour le *staccato* désigné par une liaison placée sur les points : « Il faut prendre toutes les notes, tant qu'il y en a sous un même coup, et marquer chacune par un pressement d'archet<sup>2</sup>. »

Il attire encore l'attention des violonistes sur les différences de sonorité qui résultent de l'emploi de telle ou telle partie de l'archet, et de la situation de celui-ci sur les cordes par rapport au chevalet : « Sa plus grande force est dans la partie inférieure; la force modérée est à son milieu, et le moins de force est dans sa pointe. » L'archet est-il conduit près du chevalet, « le ton devient perçant et fort, mais aussi en même temps mince, sifflant et râclant, surtout à la corde filée<sup>3</sup>. »

**Sourdine.** — Les réflexions que l'usage de la sourdine inspire à notre auteur méritent d'être citées; on met, selon lui, la sourdine « pour exprimer d'autant mieux les sentiments de l'amour, de la tendresse, de la flatterie et de la tristesse, de même aussi qu'un sentiment furieux, supposé que le compositeur sache ajuster en conséquence sa pièce, comme, par exemple, l'audace, la fureur et le désespoir, à quoi contribuent beaucoup certains modes, par exemple E (*mi*), C (*ut*), F (*fa*), H (*si*) de tierce mineure, et Es (*mi* bémol), A (*la*), E (*mi*) de tierce majeure<sup>4</sup> ».

On retrouve ici les caractéristiques expressives des tonalités, caractéristiques auxquelles le dix-huitième siècle a imposé une certaine fixité; on voit aussi, à quel point l'esthétique anthropomorphique enserrait encore la musique instrumentale, puisqu'on ne demandait point à celle-ci de traduire des sentiments simplement musicaux, d'agir par sa seule puissance, d'exercer son pouvoir de rêve, d'imprécision, mais qu'on tenait, au contraire, à ce que l'expression de la musique s'enfermât dans des catégories psychologiques bien déterminées par des épithètes littéraires.

Autrement dit, on ne goûtait la musique qu'autant que celle-ci « avait un sens ».

Au cas où on se sert de la sourdine pour l'exécution de pièces lentes, on prendra grand soin de modérer la force de l'archet et « d'éviter, autant qu'il est possible, les cordes nues », c'est-à-dire, les cordes à vide<sup>5</sup>.

**Pizzicato.** — Dans son paragraphe 31, Quantz traite du *pizzicato*, qu'il définit de la manière suivante : « Les doigts font quelquefois la charge de l'archet, par le pincement des cordes qu'on appelle *pizzicato*. On fait ce *pizzicato* ordinairement avec le pouce. »

Quantz critique ce procédé; sans doute, mis en œuvre par un habile violoniste, il ne laisse pas de produire une impression « agréable », mais « les pincemens sont quelquefois faits avec bien de la raideur ». Or qu'est ce *pizzicato* du violon? Simplement, une imitation de la technique du luth ou de la guitare. Alors ne convient-il pas d'imiter tout à fait cette technique : « On fait donc, selon moi, mieux de pincer, non avec le pouce, mais avec la pointe du premier doigt... Cela rend le ton beaucoup plus naturel et épais qu'il n'est quand on pince la corde avec le pouce<sup>6</sup>. » On cherchera encore à faire le *pizzicato* à proxi-

1. *Essai*, p. 206.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*, § 28, p. 206.

4. *Ibid.*, § 29, p. 207.

5. *Ibid.*, § 30, p. 207.

6. *Ibid.*, § 31, p. 208. Voici de quelle façon

mité de la partie inférieure du manche, et non pas dans le voisinage du chevalet; on placera le pouce contre le manche, et de côté, afin de laisser toute liberté à l'index chargé de pincer les cordes. Ce sera seulement dans le cas de l'exécution d'accords en pizzicato qu'on se servira du pouce.

**Position des doigts et doigter.** — Sur ce point, Quantz, sans entrer dans le détail des diverses positions, se contente de quelques conseils d'ordre général. La pression des doigts sur les cordes s'exercera toujours proportionnellement à celle de l'archet; l'usage du *vibrato*, « balancement bon et vite », est recommandé, et on observera que si, en soulevant beaucoup les doigts sur les cordes, on exécute les tremblements d'une façon « forte et aiguë », on s'expose, en revanche, à jouer faux et trop haut. Étant donné que le petit doigt est « ordinairement plus faible que les autres », on s'efforcera d'atteindre à une parfaite égalité de force dans les doigts, au moyen d'exercices appropriés<sup>1</sup>. Quantz désigne les positions ou transports de la main gauche sur le manche de l'instrument par le mot de *mezzo manico*.

Ces positions, et surtout la seconde, il les envisage au point de vue de la sonorité, dans le but d'éviter le son cru des cordes à vide ou d'employer deux cordes (A), et aussi dans celui de faciliter l'exécution des tremblements, en substituant, par exemple, le troisième doigt au petit (B) :



Telles sont, en résumé, les indications relatives au jeu du violon que Quantz expose dans sa méthode de flûte, méthode qui dépasse de beaucoup le cadre ordinaire de ces sortes d'ouvrages pédagogiques. Ces indications apportent de nombreuses et intéressantes précisions sur l'exécution instrumentale vers 1750; et avant de quitter cet auteur, nous citerons les amusantes recommandations qu'il adresse aux joueurs de Concertos : « On doit, principalement, exécuter les Ritournelles sans y ajouter la moindre chose d'arbitraire. Cela n'est permis qu'au joueur de *Concerto*. Quelques personnes ont la mauvaise coutume de mettre déjà dans la Ritournelle toute sorte de frivolité, jusques à négliger là-dessus de bien lire les notes<sup>3</sup>. » Mais il y a mieux, et Quantz va nous éclairer sur les invraisemblables pratiques de quelques violonistes de son temps; lisez plutôt : « D'autres finissent, surtout les *Airs*, par un accord plein où il n'y en doit point avoir; ce qu'ils semblent avoir appris des râcleurs les plus communs. Mais ils font encore une faute plus lourde si, immédiatement après la fin de l'*Air*, ils touchent deux cordes à vuide, et alors, si, par exemple, l'*Air* est du mode Es (*mi*) tierce majeure, et qu'ils fassent entendre, après sa fin, les cordes E et A (*mi* et *la*) on peut s'imaginer quel bel effet cela doit faire<sup>4</sup>. »

J.-J. Rousseau s'exprime sur le compte du *Pizzicato* dans son *Dictionnaire*, au mot *Pincer*. Après avoir constaté qu'« il y a des instruments à cordes qui n'ont point d'archet, et dont on ne joue qu'en les pinçant », il ajoute : « Mais on pince aussi quelquefois ceux où l'on se sert ordinairement de l'Archet, comme le violon et le violoncelle, et cette manière de

jouer, presque inconnue dans la Musique Française, se marque dans l'Italienne par le mot *Pizzicato*. » (*Dictionnaire de musique*, t. II, p. 94.)

1. *Essai*, § 32, p. 209.

2. *Ibid.*, § 33.

3. *Ibid.*, § 15, p. 251.

4. *Ibidem*.

\*  
\* \*

#### PRINCIPES DU VIOLON DE L'ABBÉ (1761)

Nous avons vu qu'au commencement de 1761 parut un important ouvrage pédagogique dû à L'Abbé le fils, les *Principes du violon pour apprendre le doigté de cet instrument*<sup>1</sup>. Ce traité constitue, sans contredit, la plus importante méthode qui ait paru en France avant celle de Cartier.

Nul n'était mieux qualifié que L'Abbé, dont nous avons étudié le beau talent de violoniste, pour écrire ces *Principes*, véritable synthèse de l'art du violon vers 1760. Essayons de donner une idée de ceux-ci.

**Tenue du violon.** — « Le violon doit être posé sur la clavicule de façon que le menton se trouve du côté de la quatrième corde; il faut abaisser un peu le côté de la chanterelle; la main doit être à peu près à la hauteur du col; le manche doit être tenu sans trop de force entre le pouce et la première phalange du doigt index, la partie du manche qui se trouve en deçà du pouce doit être posée sur l'éminence charnue de sa première phalange; on doit observer de placer le pouce vis-à-vis le *la* naturel du Bourdon<sup>2</sup>. »

Ainsi, L'Abbé prescrit de poser le violon à gauche et dans une position sensiblement horizontale; il précise la situation que doit occuper le pouce par rapport au manche.

**Tenue de l'archet.** — « Il faut poser le bout du petit doigt sur la partie de l'archet qui tient à la hausse; l'index doit être placé de façon que l'archet se trouve au milieu de la seconde phalange de ce doigt, lequel, pour avoir plus de force, doit être un peu éloigné des autres. Le pouce doit être vis-à-vis le doigt du milieu, et soutenir tout le poids de l'archet; en posant l'archet sur les cordes, la baguette ne doit pas se trouver perpendiculairement au-dessus du crin, mais elle doit pencher un peu du côté de la touche<sup>3</sup>. » C'est là, on le voit, la manière française de tenir l'archet. Cartier et Baillet ne le tiendront pas autrement.

Cela posé, L'Abbé énonce quelques observations fort intéressantes sur l'archet; il recommande de le tenir avec fermeté, mais sans raideur, en ayant soin de garder toutes les jointures des doigts « fort libres », moyennant quoi, « les doigts feront naturellement des mouvements imperceptibles qui contribueront beaucoup à la beauté des sons ». Quant au poignet, il restera très libre : « Il doit conduire l'archet droit, et le diriger toujours sur les ouïes du violon. » Seul, l'avant-bras sera mis en action, le bras proprement dit n'étant utilisé que lorsqu'on emploie l'archet d'un bout à l'autre : on veillera au coude qui devra « toujours être détaché du corps ».

Comme Quantz, L'Abbé insiste sur le rôle esthétique de l'archet : « On peut appeler l'archet l'âme de l'instrument qu'il touche, puisqu'il sert à donner l'expression aux sons, à les filer, à les enfler et à les diminuer. » Voilà la première

1. *Principes du violon | Pour apprendre le doigté de cet instrument | Et les différents Agréments dont il est susceptible | Dédiés | A Monsieur le Marquis | De Rodouan de Damartin | Par | M. L'Abbé le fils | Ordinaire de l'Académie Royale de Musique | ... | Prix 12 livres en blanc. | A Paris | Chez Des Lauriers, M<sup>d</sup> de*

papier, rue Saint-Honoré, à côté de celle des Prouvaires, à l'Enfant Jésus, Ainsi que la méthode de M<sup>e</sup> Bordier, et des Papiers réglés pour copies de toutes espèces. A. P. D. R.

2. *Loco cit.*, p. 1.

3. *Ibidem.*



fois qu'on emploie dans une méthode de violon le mot « filer un son ». Qu'est-ce donc que filer un son ? « Filer un son, c'est le soutenir un certain tems au même degré de force. »

L'Abbé enfile et diminue le son de la même manière que Corrette ; il emploie aussi les mêmes indications pour tirer et pousser l'archet : *t*, *p*.

Après avoir montré comment on accorde l'instrument, notre auteur commence l'éducation de l'élève sur le manche, et donne une leçon relative aux unissons, puis des leçons pour les syncopes, les noires pointées, et les notes que l'on doit pousser deux fois. On remarquera que dans la leçon destinée aux noires pointées, les croches sont inégales, et portent des lettres indicatrices de leurs durées respectives : *l*, pour les longues, *b*, pour les brèves :



Dans le coup d'archet détaché, il arrive le plus souvent qu'après une note tirée, on en fait deux en poussant du même coup d'archet :



Ces leçons sont suivies d'exercices pour apprendre à lier les notes par deux, par trois, par quatre<sup>1</sup>.

**Des positions.** — Celles-ci sont enseignées au moyen de « gammes pour apprendre à monter la main », avec le conseil suivant : « Il faut observer pour règle générale de ne point lever les doigts sans sujet. » L'Abbé appelle première position, non pas la position initiale qu'il a montrée dans ses gammes précédentes, mais bien celle qui débute par le *si* fait du premier doigt sur le *sol*, c'est-à-dire la deuxième position ordinaire.

Dans cette terminologie, la deuxième position devient la troisième, et la troisième, la quatrième position que l'Abbé ne dépasse pas dans sa méthode. Mais nous signalerons une très intéressante innovation, c'est celle qui a trait à la demi-position, que le violoniste enseigne dans le ton de *sol* dièse mineur :



« Tous les doigts, écrit-il, qui servent à faire cette gamme, sont doigts d'emprunt, c'est-à-dire que ces doigts sont employés à faire d'autres notes que celles qu'ils font ordinairement. Pour faire cette gamme, il faut observer de reculer la main contre le silet. » L'Abbé remarque que cette position est de la plus grande utilité dans les tons majeurs et mineurs diésés, et qu'elle permet d'exécuter certains traits sans déplacer la main :

1. *Principes*, pp. 3-4.



A la fin de ses prescriptions relatives à l'archet, L'Abbé dit quelques mots de la division de l'archet, qui, on le sait, était alors extrêmement usitée; voici de

quelle façon l la représente :



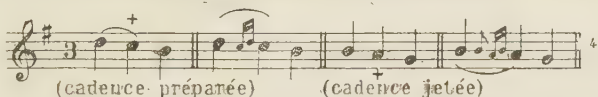
« Le signe de liaison indique qu'il faut faire ces deux notes du même sens de l'archet, et le petit trait qu'il faut lever l'archet après la première note que l'on doit nourrir dans ce cas, ensuite l'on pique la brève avec plus ou moins de force, selon l'expression que l'on veut lui donner<sup>2</sup>. »

**Des cadences et ornements du violon.** — L'Abbé distingue quatre sortes de *cadences* : la *cadence appuyée*, la *cadence subite*, la *cadence feinte* et la *cadence tournée*; toutes ces cadences se marquent par le même signe : +; mais c'est le goût qui décidera de l'emploi de telle ou telle d'entre elles. D'une manière générale, pour l'exécution d'une cadence, on empruntera la note diatoniquement supérieure à celle que l'on veut cadencer; on multipliera les battements autant que la mesure le permet, en pressant ceux-ci vers la fin, sauf en ce qui concerne la *cadence feinte*.

Qu'est-ce qu'une *cadence appuyée*? Nous en avons déjà rencontré des définitions dans l'introduction de cet ouvrage, en étudiant la technique des ornements chez Toinon, et aussi dans le présent volume, lorsque nous avons examiné la méthode de Montéclair : appuyer ou préparer une cadence, « c'est, avant de la battre, rester un certain temps sur la note d'emprunt ». Si, au lieu de préparer la cadence, on se met à la battre de suite, on a la *cadence subite* :



La définition de la *cadence feinte* diffère de celle que donnait Toinon; on se rappelle que celui-ci la considérait comme un « tremblement qu'on n'achève pas » et que, pour lui, elle devait être toujours appuyée, c'est-à-dire préparée. L'Abbé, plus précis, nous dit qu'elle ne comporte qu'un seul battement, mais qu'il est permis soit de la préparer, soit de la jeter, ou de l'exécuter subitement :



Pour notre auteur, la *cadence tournée* n'est autre que la double cadence : on

1. *Principes*, p. 5.

2. *Ibid.*, p. 10. L'Abbé ajoute un *Nota* ainsi conçu : « Il est indifférent que ces deux Notes soient tirées ou poussées; ainsi, si elles se présentent en tirant, il ne faut pas que l'Ecolier préfère de les pousser, pour éviter de tirer la brève; mais, au contraire, il faut qu'il pro-

fit de cette occasion de s'exercer à exprimer une brève, aussi bien en tirant qu'en poussant; quoique j'aie donné pour principe de pousser les brèves, il n'est pas sans exception. » (*Exercices* de la page 3.)

3. *Ibidem*, p. 14.

4. *Ibid.*, p. 14.

ait entendre après les battements deux notes, dont la première descend et l'autre

monte diatoniquement :



**Du martellement.** — Alors que la cadence, quelle que soit sa désignation, s'effectue en empruntant une note diatoniquement au-dessus de celle qui porte la cadence, le *martellement*, lui, emprunte une note située au-dessous, et se marque par le signe  $\sim$  :

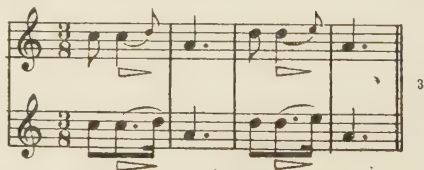


**Port de voix, accent et coulé.** — L'Abbé n'apporte aucune modification à ce que nous savons du *port de voix* placé entre deux notes consécutives; « le goût exige que l'on reste plus ou moins longtemps sur le port de voix avant que d'exprimer la note qui le suit »; il « demande aussi très souvent que la note qui suit le port de voix soit martelée ». Voici des exemples de ports de voix suivis d'un *son feint* et d'un *son martelé* :



Dans le cas du *son feint*, on diminue la sonorité, alors que dans celui du *son martelé*, on l'augmente<sup>2</sup>.

L'*accent* consiste en un ornement de goût « que l'on ajoute quelquefois à la fin d'un temps pour rendre le chant plus gracieux »; cet agrément se distingue du port de voix, d'abord par sa position qui est en relation avec la métrique, et ensuite par l'écart qu'il admet avec la note à laquelle il est adjoint; cet écart, en effet, peut atteindre l'intervalle de tierce. « Il faut observer de ne le faire entendre qu'après avoir filé plus ou moins longtemps le son de la note précédente suivant sa valeur, et le faire tomber gracieusement sur la note qui suit. »



Le *coulé*, ou petite note supérieure, « est soutenu, lorsqu'il mène à un son feint; il est bref, lorsqu'il mène à un son soutenu ». C'est le goût qui décide de ces deux manières d'être du coulé; on l'emploie surtout lorsqu'on descend de tierce, et comme cet ornement a pour objet de rendre la sonorité plus continue, il importe de l'exécuter sur la même corde que la note à laquelle il est joint<sup>4</sup>.

L'Abbé porte ensuite son attention sur la manière de doigter les quintes, selon qu'elles sont justes, fausses ou superflues, c'est-à-dire altérées; les premières

1. *Principes*, p. 15.

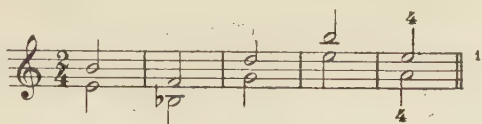
2. *Ibidem*.

3. *Ibidem*, p. 15.

4. *Ibid.*, p. 16.



s'exécutent en plaçant le même doigt sur deux cordes :



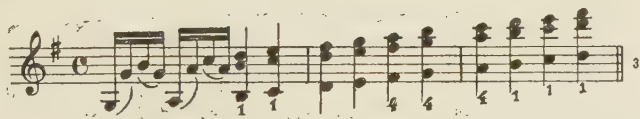
les secondes, résultant de la rencontre de la sensible avec la quatrième note du ton en montant, se font au moyen de deux doigts, le « doigt le plus haut » servant à donner la sensible, ce qui occasionne des croisements de doigts :



Dans le premier exemple, la sensible, *sol* ♯, se fera au moyen du quatrième doigt; dans le troisième, on fera l'*ut*, le *ré* et le *mi* du quatrième doigt, cette dernière note par extension.

Il y a altération de la quinte dans les tons mineurs par rencontre de la sensible avec la troisième note du ton en montant; le doigter s'effectuera comme dans le cas précédent<sup>3</sup>.

Nous venons de parler d'extensions; L'Abbé, en traitant des arpèges, donne un grand nombre d'exercices relatifs à cet artifice technique. Après avoir indiqué comment on pratique l'arpège sur trois cordes, et cela, au moyen de coups d'archet différents, tantôt en liant les notes deux par deux, tantôt en liant deux notes et en détachant la quatrième, tantôt enfin en liant les deux premières notes de l'arpège et en détachant les deux dernières, tous exercices qui s'appliquent à des arpèges d'octave et de sixte, au cours desquels il est amené à monter jusqu'à la sixième position :



il aborde les arpèges qui nécessitent des extensions, soit que l'on descende du premier et du troisième doigt :



soit que l'on opère par extension de tierce du troisième au quatrième doigt :



soit enfin que l'on fasse l'extension de tierce, puis celle d'octave du deuxième au quatrième doigt<sup>5</sup>.

1. *Principes*, p. 16.

2. *Ibid.*, p. 17.

3. *Ibid.*, p. 50.

4. *Ibid.*

5. *Ibidem*, p. 51.

L'Abbé présente ensuite des exemples d'arpèges à quatre notes, nécessitant eux aussi des extensions, tel que celui-ci :



Ces extensions, il les pratique encore en faisant d'excellents exercices de variation sur une gamme donnée, comme celle de *la* majeur, par exemple, exercices parmi lesquels nous relevons une variation avec unisson sur deux cordes :



puis, cette variation « par extension de dixième » :



**Technique de la double corde.** — Pour la première fois, la technique de la double corde se voit développer dans les *Principes* de l'Abbé. Voici les conseils qu'il donne « pour parvenir à jouer avec perfection la double corde » : on observera trois choses essentielles :

« La première, d'appuyer également les deux doigts, et de saisir en même temps les deux cordes avec l'archet, qu'il faut aussi appuyer également.

« La seconde, de tirer l'archet parfaitement droit, afin que la vibration des deux cordes se fasse également bien.

« La troisième, de ne lever l'archet qu'aux phrases, et dans les traits qui exigent le détaché<sup>3</sup>. »

Ces principes une fois donnés, l'auteur propose divers exercices sur la double corde et apprend à « sauver » le triton par la sixte, la fausse quinte par la tierce, la septième par la sixte ; voici des exemples d'extensions ; d'abord des unissons :



puis, des octaves, neuvièmes et dixièmes :



L'Abbé enseigne ensuite à faire des doubles cadences et indique la position la plus convenable pour réaliser ces cadences lorsqu'une des deux notes a

1. *Principes*, p. 51.

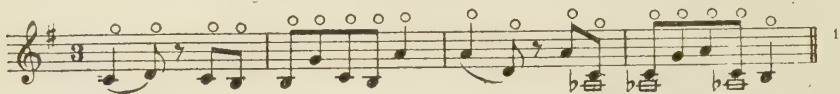
2. Variation VII, p. 55.

3. *De la double corde*, p. 64.



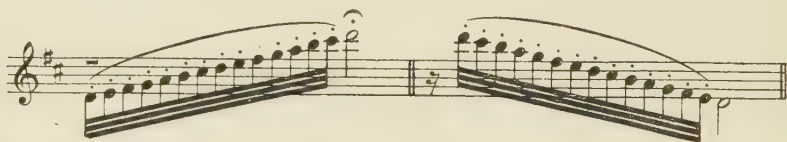


qu'ils constituent, par conséquent, une échelle complète; on peut même cadencer un son harmonique, en n'appuyant point le doigt de la note que l'on emprunte. L'Abbé, comme exemple de la technique de ces sons, cite un menuet écrit tout entier en sons harmoniques des deux espèces, dont voici le début :



Ajoutons que le traité de L'Abbé contient une série d'exemples de préludes en divers tons majeurs et mineurs, préludes où il introduit la plupart des difficultés du violon. On y voit en particulier des passages exécutés en *staccato*, coup d'archet que l'auteur nomme « coup d'archet articulé », et qu'il décrit de la manière ci-après : « Lorsque les notes d'une roulade... sont liées toutes ensemble, de deux en deux, ou de trois en trois, etc., et qu'il se trouve un point sur chacune de ces notes, cette dernière manière désigne ce coup d'archet articulé; pour bien faire ce coup d'archet, le poignet doit être très libre, et doit seul articuler avec une parfaite égalité chacune de ces notes soit en les poussant, soit en les tirant<sup>2</sup>. »

Ainsi, L'Abbé enseigne le *staccato* en poussant et en tirant :



Nous croyons en avoir assez dit pour montrer toute la valeur véritablement exceptionnelle que présente la méthode de L'Abbé le fils. On peut même affirmer qu'elle est la seule méthode française sérieuse qui ait paru pendant le dix-huitième siècle; nous constaterons, en effet, que celle de Cartier lui a fait les emprunts les plus copieux.

L'intérêt que le monde musical, tant celui des professionnels que celui des amateurs, portait au violon était alors fort vif. Aussi Béthisy, dans son livre sur la théorie et la pratique de la musique, réserve-t-il une place d'honneur au violon, et bien que cet auteur ne traite pas de l'instrument d'une manière pédagogique, il n'est pas inutile d'indiquer ici de quelle façon il qualifie son rôle musical et comment il en apprécie le jeu : « Le violon, écrit Béthisy, est le plus beau de tous les instruments qui jouent les parties supérieures. Il prend toutes sortes de caractères, suivant la diversité des chants qu'il exécute, et les différentes manières dont on en joue<sup>3</sup>. » Ayant, de la sorte, signalé la souplesse expressive de l'instrument, l'auteur en fixe l'étendue qui, commençant au *sol* grave du bourdon, dépasse « la double octave au-dessus de ce dernier », de telle sorte que le violon « parcourt trois octaves et plus ». Mais Béthisy ne goûte guère le registre aigu : « Quand on le fait monter si haut, il n'a plus la même beauté de son qu'il a quand on ne le fait monter qu'au *ré* ou au *mi* au-dessus du *sol* double octave de sa note la plus basse. Il ne conseille qu'aux gens habiles de s'aventurer « dans le haut de la chanterelle<sup>4</sup>. »

1. *Principes*, p. 72.

2. *Ibid.*, p. 54.

3. De Béthisy, *Exposition de la Théorie et de*

*la Pratique de la Musique, suivant les nouvelles découvertes*, 1764, p. 304.

4. *Ibid.*, p. 305.

\* \*

## RÉFLEXIONS SUR LA MUSIQUE DE BRIJON (1763).

Le traité de Quantz, ainsi que nous l'avons vu plus haut, s'étend longuement et avec minutie sur les moyens expressifs que le violoniste possède dans son archet. Une préoccupation identique apparaît chez un pédagogue français du nom de Brijon, qui publiait, en 1763, un curieux ouvrage intitulé : *Réflexions sur la musique et la vraie manière de l'exécuter sur le violon*<sup>1</sup>.

Disons, tout d'abord, que, comme Quantz, Brijon professe une esthétique objective. Il déclare « qu'en général, on ne doit faire aucune musique sans avoir un objet déterminé, et qu'on n'en doit exécuter aucune sans avoir étudié cet objet<sup>2</sup>. » Ainsi, toute musique comporte essentiellement un programme défini, et sa valeur se mesure à la fidélité avec laquelle elle suit ce programme. L'idée de notre auteur se précise d'ailleurs un peu plus loin : « Il serait à souhaiter qu'on en usât dans la musique instrumentale comme dans certains livres que l'on réduit par chapitres ; c'est-à-dire qu'on écrivit en tête le sujet que l'on va traiter. Cela soulagerait beaucoup les exécutants et assurerait d'autant plus la satisfaction des auditeurs. Ces derniers ne seroient pas uniquement occupés de l'harmonie ; ils le seroient encore à juger si le sujet est bien rempli. Tout le monde pourroit apprécier les talents<sup>3</sup>... »

Brijon formule à nouveau ici le vieux grief que les « honnêtes gens » jettent à la face des « connaisseurs ». La musique n'est point un art de mandarins ; elle doit être goûtée et appréciée de tout le monde, et pour cela, il faut qu'elle se propose d'exprimer un objet déterminé. On ne veut point de musique pour la musique.

Cette conception, pour étroite qu'elle soit, amène cependant notre auteur à émettre de fort justes réflexions : « J'ai dit que l'art de bien rendre la musique de symphonie étoit de phraser comme la musique vocale, d'en marquer toutes les nuances, tous les repos, en un mot, de chanter sur le violon<sup>4</sup>. »

Voilà qui n'est pas mal dit ; mais comment parvenir à ce *phrasé* indispensable ? « Cet art, continue Brijon, dépend surtout de la conduite de l'archet, partie sur laquelle on a peu réfléchi jusqu'à présent. Nous avons d'excellents

1. *Réflexions sur la musique | et la vraie manière de l'exécuter | sur le violon | Par M. Brijon.* | A Paris, chez l'Auteur, chez M. Prudent, Professeur de Musique et d'Inst<sup>ts</sup>, rue du Petit-Pont, au bas de la rue Saint-Jacques, | M. Vaudemont, rue Beaurepaire, près la rue Montorgueil, et aux adresses ordinaires, 1763. — A. P. D. R.

Il ne nous paraît pas sans intérêt de donner ici la liste des « Maîtres de violon » exerçant à Paris, en 1759, telle qu'elle résulte de l'*Etat de Paris* de de Jèze pour cette année-là :

Aubert, près le Grand Conseil.  
Canevas l'aîné [Canavas], au petit Luxembourg.

Cupis, à côté de la rue d'Antin.

Dupont, près la Croix du Trahoir.

Gavinier, rue Saint-Thomas du Louvre.

Guillemin, rue Montmartre.

Labbé fils, rue Sainte-Anne.

Leclerc, près la Croix du Trahoir.

Le Roy, rue Saint-Thomas du Louvre.

Louvet fils, rue Montmartre.

Miroglio, Cour du Grand-Cerf.

Pagin, à l'Abbaye (Saint-Germain).

Valentini, rue Montmartre.

Venien, rue Saint-Thomas du Louvre.

(De Jèze : *Etat de Paris*, 1759, p. 186.)

Nous avons donné quelques détails sur Brijon dans notre ouvrage : *L'Académie de musique et le Concert de Nantes à l'hôtel de la Bourse*, pp. 161 et suiv., détails que M. Léon Vallas a complétés dans son livre : *La Musique à Lyon au dix-huitième siècle*, tome I : *La Musique à l'Académie* (1908), pp. 115 et suiv., pp. 226, 227.

2. *Réflexions*, p. 12.

3. *Ibidem*, p. 12.

4. *Ibid.*, p. 14.

écrits sur la musique en général; nous en avons même plusieurs, plus ou moins estimables, qui concernent particulièrement le violon. Un musicien, distingué par ses talents, vient de mettre au jour de fort bons principes sur le *doité*<sup>1</sup>. Il est surprenant que dans tous ces ouvrages, on n'ait presque fait aucune mention de l'archet, et qu'on n'y envisage sa conduite que comme arbitraire. C'est d'elle, néanmoins, que dépend toute l'expression du jeu. Nos musiciens du premier ordre n'ont une exécution si supérieure que parce qu'ils ont senti de bonne heure cette vérité. Leur archet est varié, aisé, détaché, seul moyen d'éviter la monotonie<sup>2</sup>. »

Ces remarques se rapprochent singulièrement des déclarations de Quantz.

Même analogie dans le jugement qu'il porte sur l'exécution française et l'exécution italienne. Les Français « du premier ordre » ne méritent que des éloges : « Jamais l'art d'exécuter la musique ne fut porté aussi loin qu'ils le font aujourd'hui. Leur jeu est tour à tour fort et gracieux, brillant, varié et nuancé. Ils exécutent les musiques étrangères dans le goût qui leur convient, et savent donner à la nôtre celui qui la distingue et qui lui est propre; talent dont, en particulier, les Allemands et les Italiens n'ont encore donné aucun exemple. Notre musique les embarrasse, tantôt par son onction, tantôt par sa légèreté, tantôt par son énergie. » Et d'ajouter que nos grands maîtres « n'éprouvent point cet embarras dans l'exécution de la musique italienne ».

Brijon ne connaît guère les violonistes italiens que par ceux qui sont venus en France et dont il trouve le jeu passablement monotone, et même embarrassé. Il ne fait exception que pour Ferrari, et encore, assez tendancieusement, semble-t-il, Brijon laisse à entendre que cet artiste a modifié sa manière à notre contact<sup>3</sup>.

Des Allemands, Brijon ne dit que quelques mots; son verdict est d'une sévérité excessive : « Leur dure exécution permet à peine qu'on l'écoute et dispense d'en parler<sup>4</sup>. »

Mais revenons aux enseignements de l'auteur des *Réflexions sur la musique*, et à l'attention extrême qu'il porte au maniement de l'archet.

Brijon s'élève vertement contre les violonistes qui ne paraissent pas soupçonner la discipline expressive de l'archet : « Ils tirent et poussent leur archet indifféremment, et sans distinguer ni les phrases, ni souvent même les notes. Il est certain, néanmoins, qu'il doit y avoir des règles à cet égard. » Et de critiquer l'incohérence de la conduite de l'archet parmi les symphonistes qui exécutent la même partie dans un ouvrage : les uns l'ont en haut, les autres en bas. L'exécution ne peut que perdre à un tel laisser-aller. On cultive le doigter, mais on néglige l'archet; tel amateur, et même tel musicien de profession, a « des doigts brillants et l'archet très embarrassé ». « Ont-ils une note très longue à faire? Souvent, ils

1. Il s'agit, sans doute ici, des *Principes de l'Abbé*.

2. *Réflexions*, p. 14. Les questions relatives au « phrasé » étaient, du reste à l'ordre du jour. C'est ainsi qu'au mois de juin 1763, le *Mercury* annonçait un ouvrage pédagogique dû à Atys, maître de flûte, dans le passage de la rue Traversière Saint-Honoré à celle des Boucheries, sous le titre de : *Clef facile et méthodique pour apprendre en peu de temps à battre la mesure, à distinguer les modulations, à*

*préluder et à phraser la musique, par le moyen de la Ponctuation musicale et typographique...* (p. 177).

3. *Réflexions*, p. 13. Domenico Ferrari se fit entendre au Concert spirituel au printemps de 1754. — Voir sur lui, *Mercury*, mai 1754, p. 183, et M. Brenet, *Les Concerts en France*, p. 247.

4. *Ibid.*, p. 14. Déjà, au commencement du siècle, Lecerf de la Viéville disait que « la musique des Allemands est dure et pesante comme leur génie ». (*Comparaison*, 2<sup>e</sup> partie, p. 178.)



se trouvent n'avoir que la moitié ou le quart de leur archet à y employer, tandis qu'ils l'auront tout entier, lorsqu'il ne s'agira que de faire une croche. De là, il arrive que ceux qui ne sont pas bien musiciens rendent brèves les notes longues et longues les brèves<sup>1</sup>. »

Avant d'entrer dans le détail de l'étude de la technique de l'archet, Brijon, très judicieusement, consacre l'article IV de ses *Réflexions* à quelques considérations sur les *phrases* et les *repos*. Une pièce de musique ne consiste pas en un chapelet de notes susceptibles de s'égrener d'un bout à l'autre de la pièce sans arrêts, sans *repos* : elle se compose d'un ensemble de *phrases* qu'il importe d'énoncer en les mettant en valeur : « Les phrases dans la musique doivent être considérées comme les phrases dans le discours et renfermer toujours un sens complet. » Leurs diverses parties constitutives seront distinguées avec soin; ce sont « les notes, les mesures, les repos et les sons soutenus<sup>2</sup> ».

Brijon considère les repos comme les signes de ponctuation du discours musical : « Il y a des notes après lesquelles il faut se reprendre, c'est le temps de la respiration. C'est aussi où l'on doit placer les virgules. » On observera donc « un petit intervalle entre la note qui termine la phrase et celle qui commence la suivante »; mais on prendra soin que cet arrêt ne préjudicie en rien à la mesure.

Selon notre auteur, le phrasé mérite une attention particulière, parce qu'il incombe, en grande partie, à l'archet.

Cette déclaration de principe une fois faite, Brijon aborde la position du violon et la tenue de l'archet.

**Position du violon.** — « On pose le violon sur la clavicule gauche, en le laissant pencher un peu du côté de l'estomac; la main qui le soutient doit être à peu près à la hauteur du col. Il faut tenir le manche sans trop le serrer, afin de laisser plus de liberté aux doigts. Placer le pouce à onze, douze, treize, quatorze ou quinze lignes du sillet, suivant la grandeur de la main. Avoir surtout attention de ne poser que l'extrémité des trois premiers doigts sur les cordes; et que d'une jointure à l'autre, chaque doigt courbé soit à portée de frapper la corde *comme un petit marteau*. A l'égard du petit doigt, il faut l'étendre ou le retirer, selon que les circonstances l'exigent. Bien entendu qu'il doit produire sur la corde le même tact que les autres. On doit aussi avoir soin de porter le coude et le poignet en dedans. On conçoit aisément, sans le dire, que la grâce exige qu'on tienne le corps droit<sup>3</sup>. » La position du violon, définie par ce texte, est la position horizontale qui devient alors classique.

Les prescriptions de Brijon, quant à la position du violon à l'épaule, ne se distinguent donc pas de toutes celles déjà relevées par nous dans les traités antérieurs au sien. On remarquera seulement l'image qu'il donne des doigts destinés à frapper sur les cordes et qui doivent agir comme autant de petits marteaux. Et puis, à l'exemple du grand Couperin, Brijon invoque la grâce pour assurer à l'exécutant une tenue correcte et tranquille.

**Tenue et maniement de l'archet.** — Brijon tient l'archet à la française : « Il faut tenir l'archet avec fermeté et du bout des doigts, sans cependant leur ôter la flexibilité, en sorte que le pouce soit placé tout près de la hausse sous le crin. Le premier doigt donne toute la force à l'archet, et le pouce doit être sous le

1. *Réflexions*, p. 15.

2. *Ibid.*, Article IV, p. 17.

3. *Ibid.*, Article VI, p. 19.

second, c'est-à-dire, sous celui du milieu, en arrondissant les doigts, et observant que le poignet soit au niveau du dessus de la main. » On placera l'archet sur les cordes à « un pouce du chevalet », sans faire pencher le bois de ce côté. Brijon recommande de modérer l'inclinaison du côté du manche<sup>1</sup>.

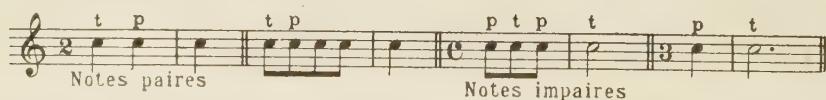
Le mouvement de l'archet « sur une ligne droite parallèle au chevalet » ne doit dépendre que du poignet et du coude.

Dans les mouvements lents, on se servira de toute la longueur de l'archet pour toutes les notes, en faisant passer l'archet d'autant plus vite que la note est courte.

Dans les mouvements vifs ou modérés, il ne sera fait emploi que d'une partie de l'archet pour chaque note; c'est ce qu'on appelle la division de l'archet dont il a déjà été question plus haut. Brijon donne quelques exemples à l'appui de ses principes, exemples qui montrent à quel point le formalisme ancien du tiré et du poussé était encore tenace en 1763. Ainsi, une blanche tirée suivie de plusieurs noires déterminera pour la première noire un coup d'archet poussé de la demi-longueur de l'archet, et pour la seconde noire un autre poussé; à partir de ce moment-là, on pourra tirer et pousser à volonté.

Plus intéressantes sont les remarques présentées par notre auteur au sujet des croches dites inégales, dont l'usage était alors très fréquent : « Si une noire qui se fait en tirant se trouve suivie de quatre ou de six croches inégales, la première croche se fait en commençant du bout de l'archet, dont on emploie les deux tiers en poussant. On l'enlève ensuite un peu de dessus la corde, et avec l'autre tiers on fait encore la seconde en poussant. On l'enlève de nouveau, et on l'emploie en entier pour faire la troisième, en pressant son cours un tiers plus que sur la première croche; l'on commence la quatrième, sans dureté, au tiers de l'archet que l'on conduit jusqu'en bas, en le précipitant une fois plus que sur la seconde croche, etc.<sup>2</sup>. »

Brijon attache une grande importance à ce qu'il nomme les notes d'introduction, c'est-à-dire à celles qui précèdent la mesure. Ici encore, le vieux formalisme reparait, avec les habitudes qui consistent à décompter les notes selon qu'elles sont en nombre pair ou impair :



Toujours à propos des notes égales et inégales, Brijon renouvelle les indications que formulait jadis Montéclair; c'est ainsi que, dans la mesure à quatre temps, les croches sont égales, mais que les doubles croches sont inégales; alors que, dans la mesure à deux temps, les croches sont inégales<sup>3</sup>. Ces notes inégales, on les partagera de deux en deux, la première devant toujours être longue et la deuxième brève; encore faut-il tenir compte de ce que leur nombre est pair ou impair; dans ce dernier cas, la première note est toujours brève et la seconde longue. « On distingue la longue par le coup d'archet tiré, et la brève par le coup d'archet poussé<sup>4</sup>. » L'auteur donne quelques spécimens de ces prescriptions minutieuses.

1. *Réflexions*, Article VII : De l'archet, p. 20.

2. *Ibid.*, p. 22.

3. On rapprochera ces prescriptions de celles que nous avons signalées dans les *Principes*

de L'Abbé le fils. — Brijon, *loco cit.*, p. 23.

Article VIII : Des notes d'introduction.

4. *Ibid.*, p. 23.

On a le sentiment que Brijon, après avoir annoncé solennellement qu'il va présenter un traité de l'art expressif de l'archet, fait un peu faillite à ses promesses, et se borne à rééditer des ordonnances passablement réactionnaires; par instants, il semble qu'on relise la méthode de Dupont. Que dire, en effet, de principes comme ceux-ci : « La première note après la barre de mesure est toujours tirée? » Ce n'était assurément pas la peine d'emboucher la trompette sur l'assouplissement et l'esthétique de l'archet pour revenir au caporalisme d'antan.

Ainsi, Brijon répète la technique de la reprise de l'archet, dans les mouvements modérés, et dans le cas où une noire est suivie de deux croches égales : « On tire la noire, et l'on reprend son archet pour tirer encore la première croche, et pousser la seconde, depuis un bout de l'archet jusqu'à l'autre<sup>1</sup>. » Le mouvement est-il vif, on poussera les deux croches.

C'est encore à la règle du tiré et du poussé de l'archet qu'il faut rattacher le maniement de celui-ci lorsque des mesures s'ajourent de silences. Nous avons vu, en étudiant l'*Essai* de Quantz, que ce dernier note uniquement avec un coup d'archet poussé une série de croches séparées par des demi-soupirs. Brijon va nous donner l'explication de cette règle : « Le soupir, le demi, le quart et le demi-quart de soupir, qui ne sont placés dans une mesure qu'en qualité de repos, représentent des notes de la même valeur. *L'archet doit supposer les avoir faites*, et exécuter les notes qui les suivent du même coup d'archet qu'elles auroient dû avoir si l'on eût fait une note à la place de chaque soupir<sup>2</sup>. » Le passage que nous avons souligné montre que la succession des poussés de l'archet est due, dans le cas considéré, à un coup tiré par supposition sur la note que figure le silence.

Jusqu'à la fin du dix-huitième siècle, la réglementation d'archet que nous venons d'exposer demeure en vigueur, et la méthode de Cartier s'en fait explicitement l'écho.

Avant de quitter Brijon, inventeur d'une soufflerie qu'il appelait *aurillette*, parce qu'il la destinait à former les enfants à l'intonation, nous ne pouvons passer sous silence ses vues générales sur la musique instrumentale. Nous avons vu qu'avec la plupart de ses contemporains, Brijon considère la musique comme un langage; et alors, c'est une chaîne logiquement agencée de métaphores. Pour lui, la sonate n'est qu'une « ode en musique<sup>3</sup> ». Poursuivant le jeu des analogies, le concerto « devient un dialogue entre divers interlocuteurs auxquels un seul fait face ». Assemblage de la *symphonie* et du *solo*, le concerto se transforme sous sa plume en un « combat musical » :

« Le *tutti* par lequel il commence, écrit Brijon, expose les propositions qu'il s'agit de discuter dans le cours de la pièce, et les contradictions qui en résultent forment alors un combat musical entre le *solo* et le *tutti*; combat qui se termine par une réunion de sentiments et d'idées. La fin de ce morceau doit attirer, pour l'ordinaire, la force à l'agrément, l'énergie à la gaieté<sup>4</sup>. »

A ses yeux, ces *symphonies* « sont proprement destinées à former de grands tableaux, à exprimer les événemens frappans, soit dans le moral, soit dans le physique, et surtout ceux de ce dernier genre ». Brijon est donc un chevalier servant de la musique descriptive; et il nous cite des thèmes à traiter symphoniquement : « par exemple, l'image d'une bataille, ou d'une tempête, ou d'un trem-

1. *Réflexions*, p. 24.

2. *Ibid.*, p. 25.

3. *Réflexions sur la musique*, p. 2.

4. *Ibidem*, p. 2.



blement de terre ». La musique a le pouvoir d'imiter toute la nature : « Il n'est point de sujet qu'on ne puisse traiter en musique<sup>1</sup>. »

Notre maître de violon critique, d'un ton plutôt prudhommesque, les sujets qui inspirent les auteurs de symphonies : « On semble n'avoir pris pour modèle que le tumulte des bacchanales ou les entretiens bruyans des estaminettes (*sic*). Qu'il me soit permis d'exhorter les artistes à varier leurs sujets et à puiser dans d'autres sources<sup>2</sup>. »

Il trouve que les Italiens « ont beaucoup moins d'idées que nous », et, pour le démontrer, il remarque que « dans presque toutes leurs symphonies », ils se contentent « d'une seule idée qu'ils font passer par tous les tons relatifs, et qu'ils répètent jusqu'à la monotonie<sup>3</sup>. »

#### TRAITÉ DES AGRÈMENTS DE LA MUSIQUE DE TARTINI (1771)

Le *Mercure* de mars 1771 annonçait une traduction par « le signor P. Denis » de l'important ouvrage que Tartini avait consacré aux « agrémens » de la musique sous le titre : *Trattato delle appoggiature*, écrit avant 1750<sup>4</sup>. Ce *Traité des agrémens de la musique* constitue un document des plus précieux pour l'histoire de l'exécution au dix-huitième siècle. Son traducteur le fait précéder d'un avertissement dans lequel il n'omet point de se dire, en passant, l'ami de Tartini :

« L'ouvrage que je donne au Public est aussi singulier que son Auteur reconnu, comme l'on voit dans l'Encyclopédie, par toutes les Accadémies de l'Europe pour le plus grand Musicien de son Siècle. Mon zèle pour le bien public et ma reconnaissance pour ce grand homme qui daigne m'honorer de son amitié, m'ont engagé à traduire en françois, le plus clairement qu'il m'a été possible, ce traité qui a formé beaucoup d'habiles Artistes et qui a donné naissance à la Musique moderne.

« Le lecteur est averti qu'il ne doit point le lire à la hâte, mais au contraire avec lenteur et réflexion, s'il veut en tirer le profit et la satisfaction qu'il désire. »

Conformément à l'avertissement de Denis, lisons donc « avec lenteur » le traité de Tartini.

Ainsi que l'indique son titre, l'ouvrage du maître padouan vise exclusivement les agréments; il ne faut donc point y chercher de conseils sur l'étude du manche ni d'aperçus relatifs à la technique de l'archet. Tartini se cantonne strictement sur le terrain ornemental, dont il fait mesurer la largeur, et dont il définit la

1. *Réflexions*, p. 3.

2. *Ibid.*, p. 4.

3. *Ibid.*, p. 5.

4. *Traité des agrémens de la Musique* | Contenant l'origine de la petite note, | sa valeur, la manière de la placer, | Toutes les différentes espèces de cadences, | La manière de les employer, | Le Tremblement et le Mordant | L'usage qu'on peut en faire, | Les Modes ou agrémens naturels | Les Modes artificiels qui vont à l'infini, | La manière de former un point d'orgue. | — Ouvrage original très utile non seulement aux Maîtres de goût du chant, mais encore à tous les joueurs d'instrumens, et que tout bon Musicien, | même Compositeur, lira avec beaucoup de plaisir. —

Composé par le célèbre | Giuseppe Tartini A Padoue | Et traduit par le Sig<sup>r</sup> P. Denis. | A Paris | chez L'Auteur, rue Monmartre, la porte cochère | vis-à-vis la rue Notre-Dame de Victoire, à côté le peruquier. Et aux adresses ordinaires. — Prix 7 l. 4. — *Mercure*, mars 1771, p. 178.

Dans son récent ouvrage : *Geschichte des Violinspiels*, M. Andreas Moser donne pour la traduction par Denis du traité de Tartini, la date inexacte de 1782, déjà donnée par Riemann. — Il ajoute que Léopold Mozart a connu l'ouvrage du maître italien, auquel A. Beyschlag a emprunté divers exemples de son *Ornamentik der Musik* (*Geschichte des Violinspiels*, Berlin, 1923, p. 268).



G. TARTINI.

*Né en 1692, mort en 1770.*

PORTRAIT DE GIUSEPPE TARTINI

Né en 1692, mort en 1770.

(Bibl. du Conservatoire.)



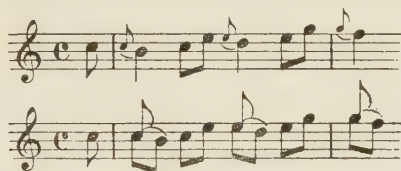
valeur expressive. Nul n'était mieux qualifié que l'auteur du *Trille du diable* pour écrire un semblable traité. Rappelons-nous que Tartini tenait le trille pour un excellent exercice; à cet égard, sa lettre souvent citée à M<sup>me</sup> Sirmen est caractéristique, puisqu'elle groupe sous trois rubriques les études indispensables à tout violoniste : l'archet, le manche, le trille. Sur le compte du trille, Tartini s'exprime comme il suit : « Je vous recommande de le faire lent, modéré, rapide, c'est-à-dire, battu d'abord avec lenteur, puis vivement et ensuite poussé jusqu'à l'impétuosité; dans la pratique, vous aurez besoin de ces trilles divers; car il n'est pas vrai que le même trille qui convient au mouvement lent, convienne à celui qui est allegro vif<sup>1</sup>. »

Cela posé, le traité de Tartini étudie quatre points importants : la *poggiatura* ou petite note, le *trillo* ou cadence, le *tremolo* ou tremblement, enfin les *cadences artificielles*.

**De la petite note.** — Tartini définit très clairement les deux manières d'être de la petite note : « Par les unes, on descend sur les grosses notes; on y monte par les autres<sup>2</sup>. »

Mais les petites notes par lesquelles on descend « sont les plus naturelles et celles qui flattent le plus<sup>3</sup> ». Dans ces deux catégories, on distinguera les petites notes longues et les petites notes brèves.

Quelle durée convient-il de donner aux petites notes longues? D'après Tartini, la petite note « doit partager la valeur » de la note à laquelle elle est jointe :



Et quelle minutie, disons-le, un peu puérile, dans les conseils d'exécution : cette petite note, on la commencera avec douceur, puis on augmentera le son jusqu'à la moitié de sa valeur, pour le diminuer en venant tomber sur la grosse note<sup>4</sup>. Il n'est même pas mauvais de poser une courte cadence sur la grosse note, afin d'en souligner la force. D'une manière générale, la durée de la petite note est fonction de celle de la grosse; ainsi, au cas où cette dernière est pointée, la petite note vaut les deux tiers de celle-ci.

Ces petites notes, on ne les place pas au hasard, loin de là; Tartini édicte à cet égard des règles très strictes, et qui se fondent sur l'accentuation; dans la mesure à quatre temps, elles se placeront sur les premier et troisième temps; de plus, on évitera de les joindre à des notes égales; elles accompagnent volon-

1. Lettre de Tartini | à la Signora Maddalena Lombardini | célèbre sous le nom de M<sup>me</sup> Sirmen. | Traduite de l'italien et pouvant servir d'excellente Méthode aux personnes qui désirent se perfectionner dans l'Art du violon.

Cette lettre, datée de Padoue, du 5 mars 1760, avait été traduite par M. Thomas, professeur de belles-lettres et traducteur assermenté près la Cour royale. — Cf. p. 3. — En 1770, après la mort de Tartini, l'*Europa litteraria* (t. V, 1<sup>re</sup> partie) en publia le texte, avec la tra-

duction de Thomas, que Fayolle a insérée dans ses *Notices sur Corelli, Tartini, etc.* Elle parut en 1773 dans le *Journal de musique* (n<sup>o</sup> 2, pp. 26-29). — Voir sur Tartini et M<sup>me</sup> Sirmen, Ch. Bouvet : *Une Leçon de Giuseppe Tartini et une femme violoniste au dix-huitième siècle*, Paris, Sénart, 1915. — Burney donna, en 1771, une traduction anglaise de la lettre de Tartini.

2. *Traité des agréments de la Musique*, p. 1.

3. *Ibidem*, p. 2.

4. *Ibid.*, p. 3.



tiers les notes inégales, et leur effet est alors de « donner à l'expression du chant et de la noblesse<sup>1</sup> ». Tartini expose ainsi leur caractère esthétique : « Elles conviennent à tous les mouvements graves et mélancoliques; si l'on s'en servoit dans les mouvemens gais et vifs, qu'on appelle le stile Lombard, on affaiblirait ce brillant et l'on énerveroit la vivacité que ces sortes de mouvements doivent avoir. »

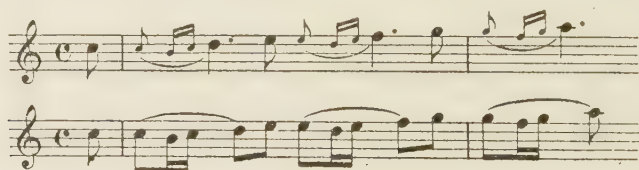
Venons-en maintenant à la petite note brève ou de passage. Elle ne convient « que dans les sauts de tierce en descendant ». La raison que Tartini en donne est assez singulière; il assure que « le chant demande naturellement à procéder par échelle et non par sauts ». Ce principe une fois admis, on conçoit que les petites notes comblent l'intervalle de tierce et fassent « échelle avec les grosses<sup>2</sup> ». Dans l'exemple présenté par Tartini, la valeur des petites notes est à peu près fixée à la moitié de celle des croches.

Quel est le caractère esthétique de ces petites notes? Ces ornements rendent « l'expression vive et brillante ». On ne les emploiera donc pas « dans les morceaux graves et mélancoliques, mais seulement dans les Allegro, ou tout au moins dans les Andante cantabile<sup>3</sup> ».

Voici l'exemple qu'en cite Tartini :



À côté des petites notes descendantes, il y a les petites notes montantes; pour celles-ci, des réserves s'imposent, car « elles ne conviennent point à la nature de l'harmonie »; en effet, les petites notes créent des dissonances; or la dissonance ne se résout qu'en descendant; il s'ensuit donc que la pratique des petites notes ascendantes apparaît comme mauvaise, en raison des dissonances produites par celles-ci; toutefois, il est possible d'employer les petites notes en montant, seulement à la condition de les composer avec d'autres, de la façon suivante :



Il est même des cas où les petites notes simples et ascendantes font bon effet; c'est lorsqu'elles procèdent par intervalles de quinte ou de sixte, intervalles qu'on emploie aussi en descendant dans « le cantabile, dans le grave et dans le pathétique<sup>5</sup> » :

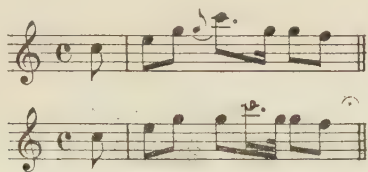
1. *Traité des agréments de la Musique*, p. 6.

2. *Ibid.*, p. 7.

3. *Ibid.*, p. 10.

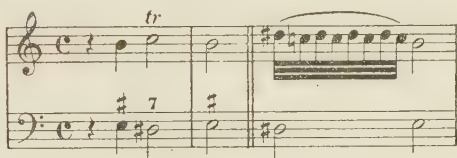
4. *Ibid.*, p. 12.

5. *Ibid.*, p. 14.



**Du trillo**, « qu'on appelle en français cadence, tremblement et mordant ». — Marchant sur les brisées de Rousseau, le maître de viole, Tartini fait précéder cette subdivision de son ouvrage de quelques lignes amusantes : « Le *trillo* qu'on appelle en français cadence est un parfait ornement dans la musique; mais il faut s'en servir de la même manière qu'on se sert du sel dans le manger. Le trop ou trop peu de sel le gâte et l'on ne doit pas en mettre dans tout ce qu'on mange<sup>1</sup> ».

Deux sortes de cadences sont seules permises : celle qui a l'amplitude du ton et celle qui a l'amplitude du demi-ton; toutes deux tiennent lieu de cadences finales dans les tons majeurs et mineurs; celles qui dépassent l'un ou l'autre de ces deux intervalles sont « vicieuses », sauf la cadence ci-après qui se présente très fréquemment, encore qu'elle soit « fort difficile et que son exécution puisse entraîner un manque de goût et d'effet<sup>2</sup> » :



On sait l'abus que le dix-huitième siècle a fait du mot nature et de l'adjectif naturel, en vertu de la théorie de l'imitation de la nature : tout ce qui est conforme à la nature est bon, et ce qui n'est pas naturel est mauvais. Nous allons rencontrer une nouvelle application de ce principe à l'occasion de la terminaison des trilles. Tartini indique les deux suivantes qui, assure-t-il, sont les plus communes et les plus naturelles :



1. *Traité des agréments*, pp. 14-15. On lit, en effet, dans le *Traité de la viole* de J. Rousseau, à propos des *agréments* : « On peut dire que les Agréments sont un sel mélodique qui assaisonne le chant, et qui luy donne le goût, sans lequel il serait fade et insipide, et comme le sel doit être employé avec prudence, en sorte qu'il n'en faut ny trop ny trop peu, et qu'il en faut plus dans l'assaisonnement de certaines viandes et moins dans d'autres. Ainsi, dans l'usage des Agréments, il faut les appliquer avec modération, et sçavoir discerner où il en faut plus et où il en faut moins. » (*Traité de la Viole*, p. 75.) Tartini se borne donc à démarquer Rousseau; mais il n'était pas le seul à user de comparaisons d'ordre culinaire, en parlant musicale. Le P. André le suivait sur ce terrain, en

traitant, non pas du rôle des ornements, mais de celui des dissonances : « Permettez-moi, Messieurs, écrivait-il, une comparaison sensible pour me faire entendre à tout le monde. Elle [la Musique] emploie les dissonances dans ses compositions, pour aiguïser, si j'ose ainsi parler, l'appétit de l'oreille, comme un autre art, qui est d'un usage plus ordinaire, emploie dans les siennes le sel, le poivre et les autres épicerie, pour piquer le goût des convives. » (*Essai sur le Beau*, 1770, p. 178.) De même, il disait un peu plus haut, après avoir fait remarquer le nombre limité des consonances : « Il a donc fallu se contenter d'en assaisonner la douceur par une espèce de sel harmonique. » (*Ibidem*, p. 176.)

2. *Traité des agréments* de Tartini, p. 16.

On trille donc avec la note supérieure à celle qui est marquée.

Notre auteur considère comme artificielle la conclusion suivante :



et, chose bizarre, qui montre bien la fragilité des doctrines esthétiques de cette époque, il proscriit, « parce qu'elle répugne à la nature », le transport de la cadence à la note située à l'octave haute de celle sur laquelle on cadence. C'est là, dit Tartini, une cadence « formée par l'art<sup>2</sup> ». Ainsi, dans un travail d'ornementation proprement dite, c'est-à-dire dans un travail où tout est « formé par l'art », on vient faire à un ornement griel de sa propre origine. Évidemment, ces minuscules chinoiseries n'ont rien de commun avec la musique telle que nous la goûtons de nos jours; le départ entre les choses naturelles et celles qui ne le sont pas apparaît un peu comme sans objet, car on ne définit point, par exemple, ce qu'est une terminaison naturelle; cette terminaison semble d'autant plus naturelle qu'elle se présente plus fréquemment, et alors le critérium de la naturalité relève de la statistique : une œuvre d'art est d'autant meilleure qu'elle est plus répétée, partant qu'elle est plus commune; il est à peine besoin de souligner non seulement le danger, mais encore l'inanité d'une pareille doctrine.

Mais revenons au trille. Une cadence fait un bon effet lorsqu'on la commence piano pour renforcer ensuite graduellement la sonorité. On peut aussi exécuter des chaînes de cadences, et nous avons rencontré cette ornementation chez

nombre de nos violonistes :



A cet effet, Tartini recommande d'éviter les séries de cadences sur des notes ne formant pas échelle, mais séparées par des « sauts ». De quelle façon doit-on se servir du trille? Ici, Tartini fait intervenir l'harmonie; le trille se plaçant sur les fins de phrases, il convient d'en varier le dispositif selon la nature des cadences harmoniques : « Le *trillo* des cadences finales (cadences parfaites)... est différent de celui des cadences intermittentes et de celui des cadences rompues<sup>4</sup>. »

On pousse encore plus loin le ruchage ornamental, puisque, « quand il y a un tems suffisant », on ajoute une note de passage aux trois notes terminales du trille, adjonction qui rend le trille très chantant.

La position des trilles au cours du discours musical s'effectue conformément aux principes généraux de l'accentuation, les trilles venant se poser sur les temps forts de la mesure.

Au cas où le trille figure sur une note levée, dans la mesure suivante, en la supposant à quatre temps, cet ornement sera placé sur le second et le quatrième temps. Voici quelques dispositifs de trilles en relation avec les liaisons et les



1. *Traité des agréments*, p. 17.

2. *Ibid.*

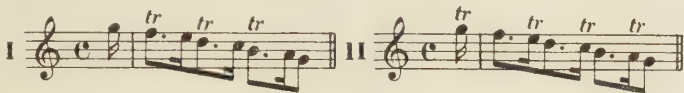
3. *Ibid.*, p. 19.

4. *Ibid.*, p. 21.

A signaler l'hypothèse de ce que Tartini appelle les notes contreliées, et où le trille se met sur la seconde des notes liées :



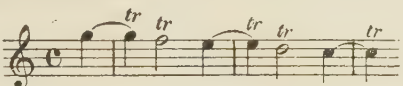
L'expression change selon que ces divers trilles occupent des situations différentes; ainsi, comparons les deux exemples ci-après :



Mis sur la note longue, le trille « rend l'expression plus chantante, tandis que, s'il orne la note brève, l'expression devient « plus vive et plus hardie<sup>2</sup> ».

Minutieusement, Tartini étudie toutes les combinaisons possibles, et, par exemple, celle où on se trouve en présence de deux notes de même degré dont la seconde est liée à la première; alors, « le trille tombe avec le renfort sur la

seconde des deux » :



A musical staff in treble clef with a common time signature (C). It shows a pair of tied notes, with a trill (tr) indicated above the second note. The staff ends with a double bar line and a repeat sign.

En général, le violoniste défend de placer des trilles « sur la première note de tel chant que ce soit », comme aussi d'en orner deux notes consécutives, « à moins, dit-il avec quelque naïveté, qu'on ne veuille faire une chaîne de trilles<sup>4</sup> ». Mais alors, on peut demander à partir de quel nombre de notes trillées commence une chaîne de trilles.

**Du tremolo.** — C'est le *tremblement* français; il inspire à Tartini quelques considérations d'acoustique. Le son d'une corde, observe-t-il, se prolonge par une ondulation provenant de la continuation des vibrations de cette corde. « A l'imitation de cet effet, on produit artificiellement sur le violon et sur le violoncelle ce tremblement avec un doigt qu'on tient sur la corde, en imprimant ce tremblement à ce doigt par la force du poignet, sans que ce doigt quitte la corde, quoiqu'on le soulève un peu<sup>5</sup>. » On reconnaît ici le *vibrato* déjà maintes fois décrit, *vibrato* qui est susceptible de se graduer, et dont Tartini indique les diverses modalités au moyen de petits demi-cercles de grandeur variable.

Le *tremolo* ne s'emploiera pas dans ce que l'auteur appelle les demi-sons (*mezzo voce*), et cela pour ne point altérer l'intonation; au contraire, il sera très apprécié sur « la note finale d'une phrase musicale quand celle-ci est longue », car alors, il sera conforme au phénomène de vibration dont il est question ci-

1. *Traité des agréments*, p. 25.

2. *Ibid.*, p. 26.

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*, p. 27.

5. *Ibid.*, p. 28. — Dans ses *Nouveaux Principes de Musique* | *Suffisant pour l'apprendre* | parfaitement | le Sr Dard, ordinaire de la musique du roi et de l'Académie royale de musique (1769), appelle cet artifice de sonorité le

*Tremblement d'orgue*, et le représente de la

façon suivante :



A musical staff in treble clef with a common time signature (C). It shows a series of notes with a tremolo effect indicated by a wavy line above them. The staff ends with a double bar line and a repeat sign.

mention : « Qui se fait avec le violon et le violoncelle d'un seul coup d'archet en appuyant peu et beaucoup » (p. 17).



dessus<sup>1</sup>. On aura encore recours à cet ornement dans des groupements tels que le

suivant :



<sup>2</sup> en prenant garde que le tremble-

ment s'accroît sur la seconde des notes liées. Il fait aussi un très bon effet en double corde sur des notes d'une certaine durée.

**Du mordant.** — « Le mordant, affirme Tartini, est un ornement donné par la nature et par l'art<sup>3</sup>. » Si nous suivons la sacro-sainte nature, nous ne le ferons consister qu'en trois petites notes qui seront jointes à la note écrite :



Et de même que pour les petites notes déjà étudiées, le mordant descendant sera d'un meilleur effet que le mordant montant. A l'exemple des auteurs dont nous avons enregistré la doctrine, Tartini prescrit de jouer très vite les trois petites notes du mordant : « Si l'on veut qu'il y ait un mordant, on ne doit pas distinguer les trois notes jointes, mais seulement en sentir l'effet, qui est de rendre la note plus vive, plus hardie et plus pleine de feu<sup>4</sup> ». Aussi, le mordant convient-il spécialement à la musique vive et légère; il faut éviter de l'appliquer à des phrases chantantes; tout au plus, peut-on s'en servir « dans les Andante et dans les Allegro, lorsqu'on veut donner du feu à l'expression ». Jamais il ne sera mis à contribution « dans les chants graves, soutenus et mélancoliques<sup>5</sup> ».

Sur quelles notes le placera-t-on? Comme le mordant consiste en une sorte d'accent, « et de percussion », il s'établira sur les temps forts : « C'est pourquoi les quarts et les demi-quarts de la mesure à quatre temps sont les endroits où il convient de le placer, en cas que les notes soient inégales; car, lorsqu'elles sont égales, on peut le placer sur telle note que l'on veut<sup>6</sup>. »

Dans le cas des notes inégales, le mordant figurera sur les plus longues de celles-ci; en outre, une obligation s'impose : c'est celle d'employer le mordant tantôt en descendant, tantôt en montant; il descendra lorsque la note qui le suit est à un niveau inférieur à celle qui le précède, et il montera dans le cas con-

traire :



<sup>7</sup>

On évitera encore d'adjoindre un mordant aux notes situées hors mesure<sup>8</sup>, pour la raison que, participant à la nature de l'accent, il ne doit pas tomber sur les temps faibles.

Tartini signale une autre espèce de mordant « qui se tire de la note écrite en la battant vite du même doigt, de manière que ce mordant parait d'abord un

1. *Traité des agréments*, p. 30.

2. *Ibid.*, p. 31.

3. *Ibid.*, p. 33.

4. *Ibid.*, p. 34.

5. *Ibid.*, p. 35.

6. *Ibid.*, p. 36.

7. *Ibid.*, p. 37.

8. *Ibid.*, p. 38.

trille ». Mais on le distinguera aisément de ce dernier, parce qu'il est effectué au-dessous de la note de base, tandis que le trille se fait au-dessus de celle-ci :



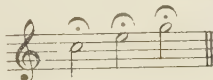
Quelle est l'esthétique du mordant ? Très utile « dans les choses gaies et vives », il devient mauvais, répète Tartini, « dans les choses graves et mélancoliques <sup>1</sup> ».

**Des cadences artificielles** (en français points d'orgue). — Ce terme exprime « les cadences finales sur lesquelles le joueur d'instrument s'arrête à volonté, et sans avoir égard à la mesure, pour les faire durer autant qu'il le veut et qu'il le peut ».

Ces cadences se marquent par le signe  $\cap$  « qui indique la liberté de s'arrêter autant qu'on le veut », d'où les termes « arbitrio », ou « libertas », que nous avons déjà signalés.

A partir de ce signe, le soliste s'abandonne à sa fantaisie : « Cette sorte de cadence est à présent plutôt un caprice qu'une cadence, parce qu'à présent tout chanteur ou joueur d'instrument se permet d'allonger tant, et avec des expressions différentes, qu'il n'est pas raisonnable d'appeler cela une cadence, mais qu'on est forcé de l'appeler caprice... comme les auditeurs se plaisent à présent à entendre cette sorte de chose quoique irrégulière et peu convenable, il faut savoir la faire <sup>2</sup>. » Cette « sorte de chose » ! On voit que Tartini n'est pas tendre pour les points d'orgue si à la mode de son temps ; mais « nécessité faisant loi », Tartini, ces réserves présentées, et à son corps défendant, se risque à exposer la technique des cadences artificielles.

Tout d'abord, le soliste ne peut s'arrêter, dans le ton d'*ut* majeur, que sur les trois notes suivantes de l'accord parfait :



Après l'arrêt sur une des notes ci-dessus, on introduira ce que Tartini nomme des « modes artificiels de bon goût », c'est-à-dire des traits consistant en échelles montantes ou descendantes, susceptibles de la plus grande variété. Ce sera, par exemple, une ascension à l'octave :



ou à la dixième, en cheminant à travers toutes sortes de figurations. Il sera même loisible d'effectuer dans ce travail de variations et de fioritures un certain nombre de modulations, pourvu que ces modulations ne dépassent pas les tons voisins. A cet effet, Tartini donne quelques schémas de cadences artificielles <sup>4</sup>.

Ces cadences étaient surtout d'usage dans les concertos, mais, ainsi que nous l'avons vu, on en trouve aussi dans les sonates, bien que nos maîtres français se montrent, à cet égard, beaucoup plus réservés que les violonistes italiens.

1. *Traité des agréments*, p. 44.

2. *Ibid.*, p. 84.

3. *Ibid.*, p. 87.

4. *Ibid.*, p. 89.





battre en brèche son système, en faisant observer qu'en raison des raccourcissements successifs de chaque corde, « les espaces qui existent entre un ton et l'autre ne peuvent être les mêmes<sup>1</sup> ».

\*  
\*  
\*

## NOUVEAUX PRINCIPES DE MUSIQUE DE TARADE (1774).

Ce serait ici le cas de parler des *Nouveaux Principes de musique et de violon* qu'a laissés Jean-Théodore Tarade; malheureusement, aucun exemplaire de cet ouvrage ne se trouve dans les bibliothèques parisiennes, et nous en sommes réduit, pour l'apprécier, au bref extrait qu'en donne la méthode de Cartier. En traitant « du tiré et du poussé », Cartier cite un passage des *Principes* de Tarade, dans lequel celui-ci, à l'exemple de L'Abbé le fils, étudie le maniement de l'archet relatif à l'exécution des notes égales et des notes inégales. Pour les premières, « le poussé est égal au tiré ». Mais Tarade, sous prétexte de se retrouver « à bon archet » à chaque mesure, réitère les anciennes prescriptions du « tiré » : « s'appelle à bon archet de se trouver en tirant à chaque mesure ». « Lorsqu'il y a plusieurs brèves, écrit-il, et qu'elles sont paires, comme 2, 4, etc., si la première de ces brèves se trouve en poussant, il faut en pousser deux, en faisant le second poussé plus bref que le premier, caractériser la brève qui est toujours la seconde; par ce moyen, on sera toujours à bon archet<sup>2</sup>. »

Publiée en 1798 sous le titre de *L'Art du violon*, la méthode de Cartier apparaît comme une marqueterie, comme une compilation des traités antérieurs; en présentant ses principes, l'auteur s'abrite toujours derrière un nom connu, et la part qui lui revient en propre semble des plus minces. Constamment, il s'en réfère à Corrette, à Geminiani, à Mozart père, à L'Abbé le fils. En revanche, son traité constitue une précieuse anthologie de pièces caractéristiques empruntées aux trois écoles française, italienne et allemande; et aussi, sous le titre des *Caractères de la chasse*, une intéressante collection des « chasses » écrites par les violonistes célèbres du dix-huitième siècle.

La même année, le *Journal de Paris* annonçait deux nouvelles méthodes de violon; l'une due à B. Lorenziti<sup>3</sup>, *Nouvelle méthode pour apprendre à jouer du violon*, l'autre due à A. Bailleux<sup>4</sup>, consistant en une *Méthode raisonnée pour apprendre à jouer du violon*, bientôt suivie, en juillet 1799, d'une nouvelle édition d'un ouvrage de Bornet l'aîné<sup>5</sup>, *Nouvelle méthode de violon*, la dernière méthode française avant celle de Baillot.

1. *Mercur*, juin 1774, p. 206.

2. Cartier, *L'Art du violon, Principes abrégés pour le Violon*, 1<sup>re</sup> partie, art. 30, p. 8.

3. Bernardo Lorenziti, né à Kirchheim (Wurtemberg), était violoniste au théâtre des Arts. Ses « *Principes ou nouvelle méthode de Musique pour apprendre à jouer facilement du violon*, suivis de 12 duos progressifs », furent annoncés dans le *Journal de Paris* du nonidi 19 pluviôse an VI (mercredi 7 février 1798), p. 578. Le prix en était de 12 livres.

4. La *Méthode pour apprendre à jouer du violon*, de Bailleux, fut annoncée dans le *Journal de Paris*, 30 prairial an VI, p. 1138.

5. Bornet l'aîné était entré, comme violon, à l'orchestre de l'Opéra en 1762. (Arch. Opéra, N° 6, A<sup>16</sup>.) En 1780-1781, il touchait 900 livres d'appointements et 100 livres de gratifications. Depuis 1784, il avait fondé le *Journal du Violon*, dédié aux amateurs, et consistant en un recueil d'airs nouveaux arrangés pour le violon et divers instruments. Il s'intitulait : professeur de musique et de violon, et demeurait rue Tiquetonne, n° 10. (*Mercur*, juillet 1785, p. 191.)

Le prix de l'abonnement pour 12 cahiers était de 15 et 18 livres.

Sa *Méthode de violon* parut pour la première



## L'ART DE SE PERFECTIONNER DANS LE VIOLON DE CORRETTE (1782)

Corrette publie en mai 1782 son second traité de violon : *L'Art de se perfectionner dans le violon*, traité dans lequel il accorde une large place à la virtuosité proprement dite<sup>1</sup>. Une *Préface* nous renseigne, en effet, sur les tendances de cet ouvrage : « La perfection du violon consiste à bien posséder tous les différents coups d'archet, tirer de beaux sons, avoir la pratique de toutes les positions sur les quatre cordes, de démancher aisément et d'avoir un jeu net et distinct. » Voilà les qualités qu'on doit exiger d'un bon violoniste. Mais, tout de suite, Michel Corrette va nous entretenir de « tours de force », « Je donne d'abord dans ce livre, écrit-il, le doigté le plus général pour escalader ou monter au haut du manche, pour parvenir à faire des tours de force, c'est ainsi que nomment les amateurs ces sortes d'escalades. » Et d'en donner immédiatement des exemples



Insistant sur le caractère de perfectionnement qu'il entend conférer à son ouvrage, Corrette indique nettement qu'il n'est pas destiné aux débutants : « Je suppose qu'on soit déjà capable de jouer sa partie dans un concert; mais il n'en faut pas rester là. Pour parvenir à l'excellence du violon, il faut jouer des solos, comme sonates, concertos, ou symphonies concertantes, où beaucoup d'auteurs se distinguent présentement<sup>2</sup>. » Ainsi, comme Geminiani, Michel Corrette écrit son traité pour les joueurs de sonates.

Un des traits les plus saillants de la nouvelle méthode de Corrette consiste

fois en octobre 1786 : *Nouvelle méthode de Violon et de Musique*, dans laquelle on a observé toutes les gradations nécessaires pour apprendre ces deux arts ensemble, dédiée et présentée à M<sup>re</sup> comte d'Artois, frère du roi, par Bornet l'aîné, professeur de musique et de violon. Prix 12 livres. (*Mercury*, 7 oct. 1786, p. 48.) Le journal ajoute : « Cette Méthode de violon nous semble devoir être distinguée de toutes celles qui ont été publiées jusqu'à ce jour par l'ordre et la clarté des principes qu'on y établit. »

Le frère cadet de Bornet, Bornet le cadet, était entré en 1768, comme violon, à l'orchestre de l'Opéra. (Arch. Opéra, n° 6, A<sup>16</sup>.)

Notons encore qu'en 1796, Durieu, professeur de violon, demeurant rue Dauphine, à côté de la rue Christine, au Goût du Jour, n° 40, faisait paraître une *Méthode de violon* par demandes et réponses. (Bib. nat. Vm<sup>s</sup> c. 12, in <sup>fo</sup>.)

1. Michel Corrette, *L'Art de se perfectionner dans le Violon*.

En tête de l'ouvrage, une estampe, reproduite ici, représente un violoniste qui joue assis et porte les vers suivants :

J'exerce dans ma solitude  
Différens traits de Concerto.  
Qu'on est charmé dans son étude  
Quand le public nous dit Bravo.  
Par une illusion nouvelle,  
Non, comme Icare audacieux.  
Sur la Brillante Chanterelle  
Je vole jusque dans les cieux.

Ce dernier vers rappelle le *Sic ilur ad astra* d'Hubert le Blanc, citation qu'il adaptait aux escalades sur la chanterelle.

L'ouvrage fut annoncé de la manière suivante dans le *Mercury* du 18 mai 1782 : « *L'Art de se perfectionner dans le Violon*, où l'on donne à étudier des Leçons sur toutes les positions des quatre cordes du violon et les différents coups d'archet; ces Leçons où les doigts sont marqués dans les endroits difficiles sont tirées des Sonates et Concertos des meilleurs Auteurs Italiens et Allemands, etc. Cet ouvrage fait la suite de la Méthode pour le Violon de M. Corrette. Prix 9 l. A Paris, M<sup>lle</sup> Castagnery, rue des Prouvaires. » (*Mercury*, 18 mai 1782, pp. 139-140.)

2. *L'Art de se perfectionner dans le violon*, p. 4.



VOLONISTE JOUANT ASSIS, PAR DUVAL

Gravé par Herisset.

Frontispice de l'Art de se perfectionner dans le violon de CORRETTE.

(Bibl. du Conservatoire.)





en ce qu'elle « donne des leçons tirées pour la plupart des meilleurs auteurs italiens<sup>1</sup> ». Le professeur annonce qu'il n'a mis à contribution que les passages qui lui ont paru les plus utiles à étudier « et qui peuvent servir de règles générales pour exécuter toute la musique présente et à venir ». Car, ajoute-t-il, « les positions seront toujours les mêmes<sup>2</sup> ». Au reste, il renvoie fréquemment à sa méthode pour les détails élémentaires.

La *Préface* contient un conseil d'ordre général sur la manière dont l'élève devra travailler : « Je crois, déclare Corrette, qu'il est inutile d'avertir qu'il ne faut pas quitter un passage difficile qu'il ne soit bien su ; c'est le vrai moyen de devenir virtuose, comme ont fait les Locatelli, Tartini, le grand Claire<sup>3</sup>, etc. »

Puis, l'auteur passe à la « manière de porter et tenir le violon », qu'il définit comme il suit : « Il doit être posé entre le menton et le dessus de la poitrine, le menton tourné du côté de la quatrième corde, autrement appelée bourdon; le manche sur la paume de la main gauche, et tenu contre le pouce et le premier doigt, sans trop serrer la main. Arrondir le premier, deuxième et troisième doigts, tenir le petit doigt plus allongé et tourner la main de façon que les quatre doigts puissent toucher les quatre cordes sans être gênés. » De cette description, en somme peu différente de celle que donnait l'auteur dans son traité de 1738, nous retiendrons l'indication relative à la position du menton qu'il place toujours *à gauche* du tire-cordes.

De suite, Corrette envisage la question du démancher et observe que, de toutes les positions, la plus usitée est la troisième<sup>4</sup>. Nous remarquerons qu'il semble éliminer complètement le pouce du doigter du violon : « Dans le doigter du violon, on ne compte point le pouce », le chiffre 1 désignant toujours l'index, et la lettre A indiquant qu'on doit faire sonner la corde à vide<sup>5</sup>.

Notre auteur imagine une façon assez singulière, et qui fut peu employée, pour marquer les cordes sur lesquelles doivent être jouées les notes qui, ordinairement, se font sur d'autres cordes; il place, à côté de la désignation du doigt chargé de faire la note, un certain nombre de points correspondant à la corde sur laquelle cette note doit être exécutée; ainsi, deux points désignent la deuxième corde, trois points la troisième, etc. S'agit-il de faire des batteries octaviées, on démanchera dans les cas ci-après :



A cette occasion, Corrette cite « les symphonies à trois violons et basse de M. Aubert, où il y a bien des endroits où les doigts sont marqués<sup>6</sup> ».

1. Remarquons à ce propos, que, dans l'ouvrage cité plus haut (p. 382). M. A. Moser, en soulignant que Corrette n'emprunte des exemples à aucun auteur français, explique péremptoirement le caractère exclusif de ce choix par des raisons quelque peu fantaisistes. Selon lui, les violonistes français se seraient vengés des sottises dites par Corrette, dans son *Maitre de clavecin*, sur l'exécution des premières sonates de Corelli, en lui interdisant de publier quoi que ce fût de leurs œuvres.

2. *L'Art de se perfectionner dans le violon*, p. 1.

3. Le « grand Claire » n'est autre que J.-M. Leclair l'aîné.

4. *Ibid.*, p. 3.

5. On remarquera cependant que, dans la *Table des Leçons* contenues dans son livre, après des passages destinés à s'exercer aux 2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup>, 5<sup>e</sup>, 6<sup>e</sup> et 7<sup>e</sup> positions, Corrette insère des passages « où il faut se servir du pouce » (pp. 24, 35, 86).

6. Il s'agit ici de l'œuvre II de Louis Aubert, fils de Jacques Aubert et de Marie-Louise Le Cat. Reçu à l'Opéra comme violon, Louis Au-

C'est dans l'Art de se perfectionner dans le violon qu'on rencontre, pour la première fois, les signes typographiques de l'indication abrégée de batteries, tels que la barre ou la double barre placée sur la queue des notes, et la barre en travers mise dans une mesure pour spécifier que le passage qui précède la barre doit être répété. Enfin, Corrette nous apprend que c'est à Locatelli qu'on doit l'emploi de la ligne sinueuse placée au-dessus de plusieurs notes afin d'indiquer que celles-ci sont exécutées à l'octave supérieure.

A l'égard de la tenue de l'archet, Corrette préconise la manière italienne : « Mettre quatre doigts sur le bois et le pouce dessous. Il faut placer les quatre doigts de façon que le bout du petit doigt se trouve *vis-à-vis le haut de la hausse*, et le premier doigt appuyé sur le bois de l'archet, à sa deuxième jointure; le pouce doit être placé *vis-à-vis le doigt du milieu*. »

Quelques exemples viennent préciser les coups d'archet les plus usuels; lorsque les notes sont surmontées de points, il faut « les jouer égales, articulées et un peu détachées ». Corrette indique le *staccato*, exécuté d'un même coup

d'archet, de la manière suivante :



Puis, il passe aux « ornements ». Voici d'abord le *martellement* ou *pincé* :



lequel convient non seulement aux notes longues, mais encore aux « simples noires ». L'emploi de cet ornement « rend le jeu brillant ». Pour les *coulés* et *ports de voix*, Corrette renouvelle les prescriptions déjà formulées par ses devanciers; ces deux ornements se font du même coup d'archet que la note qu'ils précèdent.

Il recommande d'allonger parfois dans les *Adagios* le port de voix, c'est-à-dire de lui donner une valeur plus grande que celle de la note qui le suit : « au reste, l'usage et le bon goût doivent déterminer. »

S'agit-il d'enfler le son sur une note longue, « il faut commencer par conduire avec douceur l'archet sur la corde, ensuite le fortifier au milieu selon la valeur de la note, et finir comme on a commencé en balançant un peu le doigt sur la corde ».

Ce « balancement » n'est autre que le *vibrato* dont Mersenne enseignait l'emploi plus d'un siècle auparavant<sup>2</sup>.

Étant donné que le nouveau traité de Corrette s'adresse à des violonistes déjà en possession de leur instrument, il sied de ne pas omettre quelques considéra-

bert obtenait le 24 avril 1732 la survivance de Joseph Francœur aux 24 violons.

Son œuvre II, *Six Symphonies à quatre, trois violons obligés, avec basse continue, Dédiées à M<sup>me</sup> la marquise de Villeroy*, parut pour la première fois au Concert spirituel, le 24 mars 1758. (*Mercure*, avril 1758, t. II, p. 172.)

Sur les symphonies à trois violons de Louis Aubert, voir L. de la Laurencie et G. de Saint-Foix, *Contribution à l'histoire de la Symphonie*

française vers 1750 (*Année musicale*, 1911, pp. 100-102).

1. *L'Art de se perfectionner*, p. 4. Piani employait cet ornement qu'il désigne sous le nom de *pincé*.

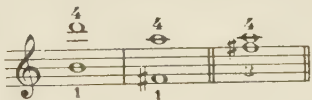
2. M. Mersenne, *Traité des Instruments*, p. 20. — Nous verrons qu'à la fin du dix-huitième siècle, Baillieux se sert également, pour définir le *vibrato* qu'il appelle *flatté*, de l'expression de *balancement*.

tions sur le *point d'orgue*, dont les habitués des concerts se montraient particulièrement friands. « Le point d'orgue, écrit Corrette, se fait *ad libitum* sur la dominante du ton d'un Adagio ou Allegro; autrefois, la basse tenait ferme cette note dominante; mais, présentement, la basse garde le *tacet*; ainsi, le violon se livre à toutes ses fantaisies; cependant, il ne doit pas trop quitter la modulation qui convient à la pièce; dans le point d'orgue et dans le prélude on n'est point assujéti à la mesure. »

Le professeur donne alors comme exemples des « points d'orgue » empruntés à différents auteurs, à Castrucci (op. I), à Conti, à Conti, à Laurenti, à Ferrari, à Rasetti, à Tessarini (op. I et op. IV), à Nozeman<sup>1</sup>.

Nous avons vu, au cours de cet ouvrage, que certains de nos violonistes, tels que J.-M. Leclair et Louis-Gabriel Guillemain, savaient faire des dixièmes, et que ces grands écarts apparaissent dans leurs compositions de violon avant 1750<sup>2</sup>. Corrette touche un mot de ces sortes de difficultés qui ne sont accessibles qu'aux exécutants dont le petit doigt est suffisamment long<sup>3</sup>. Locatelli, que la nature avait particulièrement favorisé à cet égard, présente fréquemment des dixièmes dans ses fameux *Caprices*, « attendu, rapporte Corrette, que cet auteur allait au *ré* sur la chanterelle sans démancher, ce que tous les violons ne peuvent pas faire, quoique très habiles d'ailleurs. » Voici quelques-uns des intervalles large-

ment ouverts dont se jouait Locatelli :



Si de semblables extensions ne sont pas à la portée de toutes les mains, les « tours de force » que Corrette signalait dès le début de son ouvrage sont, en revanche, d'un usage assez répandu, et notre auteur leur consacre de nombreux exemples doigtés avec minutie; ceux-ci permettent d'évaluer le niveau que la technique du violon avait atteint lorsque Corrette publiait son *Art de se perfectionner dans le violon*. Nous en transcrivons quelques-uns, que nous choisissons parmi les plus ardu. Voici, en premier lieu, un trait brillant, que l'on voit volontiers figurer dans un « point d'orgue », et qui escalade la touche jusqu'au *mi*<sup>6</sup> sur la chanterelle :



Puis, un passage octavié montant jusqu'à la cinquième position :



1. Castrucci, p. 46; Conti, pp. 17-18; Laurenti, p. 27; Ferrari, p. 34; Rasetti, p. 37; Tessarini, p. 46; Nozeman, p. 77.

2. Guillemain emploie des dixièmes dans le 1<sup>er</sup> Livre de ses *Sonates à violon seul* (1734). Voir Son. X.

3. *L'Art de se perfectionner* (Accords de dixième du premier et du quatrième doigt) à la Table :

« Ceux qui n'ont pas le petit doigt long ne peuvent guère faire ces sortes d'accords. »



que Corrette fait suivre de nombreux exercices en batteries avec démanchers, exercices qu'accompagne une *Note essentielle* :

« Tous ces mouvements doivent partir du poignet, car ceux qui tiennent toujours le bras roide ne jouent jamais bien de cet instrument. » L'*Art de se perfectionner dans le violon* se termine par des « tours de force » en doubles cordes, par tierces, sixtes, etc.

Cet ouvrage, ainsi que nous venons de le voir, fournit d'utiles indications, non seulement sur la technique du violon, aux environs de 1780, mais encore sur la manière dont l'exécution doit être conduite, sur les ornements et sur ce qu'on a appelé le style. C'est ainsi qu'il donne le *Hornpipe* qui servait à Hændel pour éprouver ses violonistes<sup>1</sup>.

La fin de l'ouvrage de Corrette dévoile son caractère espiègle. On lit, en effet, à la suite de la *Table des Leçons* contenues dans son livre :

« Avis.

« Ceux qui trouveront des Leçons trop difficiles peuvent metre sur le numéro de la page à la Loterie Royale, jusqu'à ce que la Leçon soit sçue, par ce moyen, ils gagneront des deux côtés. »

\* \* \*

#### MÉTHODE RAISONNÉE DE BAILLEUX (1798)

Bien que la méthode de l'éditeur et compositeur Antoine Bailleux<sup>2</sup> ait vu le jour longtemps après la venue de Viotti, nous en dirons quelques mots ici, parce que, dès 1770, cet auteur publiait des ouvrages pédagogiques, dont une *Méthode pour apprendre facilement la musique vocale et instrumentale*<sup>3</sup>. Sa méthode de violon, parue en prairial an VI, présente un certain intérêt en ce qu'elle révèle à la fois les progrès de la technique et l'évolution du style des ouvrages de musique vers la fin du dix-huitième siècle.

De « la manière de tenir le violon », nous ne retiendrons que la prescription suivante qui vise la pratique du démancher : « Quand on veut démancher, il faut

1. *L'Art de se perfectionner*, p. 62.

2. *Méthode | raisonnée | Pour apprendre à jouer du violon | avec le Doigté de cet Instrument et les différents | agréments dont il est susceptible | Précédée des Principes de Musique | Dédiee aux Jeunes Elèves. | Par | A. Bailleux. | Prix 12 francs | A Paris | chez l'Auteur, au Magasin de Musique, rue d'Orléans Saint-Honoré, Hôtel du Mouton, n° 17.*

On trouve à la fin de cette Méthode XII Duo faciles et à la portée des commençants.

Cette méthode fut annoncée dans les *Affiches* du 8 prairial an VI, p. 4808, qui la déclaraient faite « avec autant de netteté que de précision. » Fétis (l. p. 218) donne pour la méthode de Bailleux la date erronée de 1779.

Antoine Bailleux était à la fois professeur, compositeur et marchand de musique à Paris. On lui doit des symphonies à quatre parties et des symphonies à grand orchestre, une méthode de chant et des solfèges (1784) pour

apprendre facilement la musique vocale et instrumentale et où, selon Choron et Fayolle, « tous les principes sont développés avec beaucoup de clarté ». (*Dictionnaire historique des Musiciens*, tome I, pp. 44-45.)

Le 15 juin 1775, il prenait un privilège général d'une durée de six ans pour publier diverses œuvres de musique instrumentale, dont les siennes propres. (G. Cucuel, *Quelques documents sur la librairie musicale...*, p. 391.) Le 13 avril 1779, c'était un autre privilège général valable dix ans, à compter du 13 janvier, pour un « *Journal d'ariettes italiennes* avec la traduction française et une partie d'accompagnement de sa composition ». (M. Brenet, *La Librairie musicale en France...*, p. 463.) Une collection incomplète du *Journal* de Bailleux figure à la bibliothèque de l'Arsenal sous les cotes Musique, 80, 84 à 94.

3, *Avant-Coureur*, 6 août 1770, p. 499-500.

poser le menton sur le violon, cela donne une grande liberté à la main gauche, principalement quand il faut revenir à la position ordinaire. On acquiert cette facilité par un exercice assidu<sup>1</sup>. »

A retenir aussi les indications relatives à la conduite de l'archet : « Le poignet doit être très libre, il doit diriger l'archet et le conduire droit, à une certaine distance du chevalet. Pour tirer un beau son de cet instrument, il faut que la bague de l'archet penche un peu du côté de la touche. »

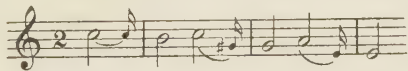
Bailleux recommande de « tirer et pousser de grands coups d'archet », mais « d'une manière gracieuse et agréable ». Il ne faut pas jouer du bras ; seul, l'avant-bras doit servir ; cependant, « dans le cas où l'on emploie l'archet d'un bout à l'autre, il faut un peu faire agir l'épaule et le coude un peu plus, en le détachant du corps<sup>2</sup> ». On voit donc définie ici la tenue classique française, avec le coude au corps, tenue qui n'est guère favorable à la puissance, voire à l'expression.

**Les agréments.** — L'intérêt esthétique de la méthode de Bailleux réside surtout dans la partie, fort développée, qu'il consacre aux « Agréments de musique ». Il y a là une foule d'indications très expressives des modalités d'exécution, du « goût », qui s'appliquent à la musique instrumentale dans les dernières années du dix-huitième siècle. Voici, par exemple, ce que Bailleux dit du *coulé* : « Le coulé est un agrément qui adoucit le chant et qui le rend onctueux par la liaison des sons<sup>3</sup>. » L'exécution du *coulé lent*, c'est-à-dire du *coulé* qui tombe sur une grosse note dans un mouvement lent, comporte de curieuses particularités dynamiques. C'est ainsi qu'on doit le commencer doucement, augmenter le son « jusqu'au milieu où il faut employer la plus grande force », puis aller en diminuant jusqu'à la rencontre de la grosse note. On emprunte donc au temps de cette note de quoi permettre au *coulé* un *crescendo* suivi d'un *diminuendo* :



Fort intéressant aussi est le passage visant la *chute* : « La chute, écrit Bailleux, est une espèce d'inflexion qui procède et s'opère par la tenue d'un son, qui tombe ensuite comme en mourant sur celui qui lui succède, en articulant ce dernier comme par anticipation, et avant de changer la direction de l'archet<sup>4</sup>. »

Et Bailleux de donner l'exemple suivant, qui n'est autre que celui qui figure déjà dans les *Principes de musique* de Montéclair datant de 1736 :



dans lequel on reconnaîtra l'effet que nous avons maintes fois signalé sous le nom de *Vorhalt* ou de *Seufzer* de Mannheim, désormais incorporé à la technique du violon.

Bailleux distingue quatre espèces de *tremblements* :

1. *Méthode*, p. 6.

2. *Ibidem*.

3. *Ibidem*, p. 9.

4. *Ibidem*, pp. 9-10. — Dans ses *Principes de*

*musique* de 1736, Montéclair tient la *chute* pour pathétique ou tragique. Cf. E. Borrel, *Contribution à l'interprétation de la musique française au dix-huitième siècle*, p. 26.

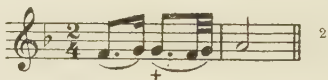
Le <i>tremblement appuyé</i> qui se marque ainsi : <i>t</i>			
Le <i>tremblement subit</i>	—	—	+
Le <i>tremblement feint</i>	—	—	ψ
Le <i>tremblement doublé</i>	—	—	×

Dans le premier de ces tremblements, on prépare le trille par l'appui de la note supérieure<sup>2</sup> à celle qui porte la lettre *t*; autrement dit, on n'effectue pas de suite le *battement* du trille, mais on fait entendre d'abord la note qui battra sur la note inférieure. Dès lors, l'effet produit sera le suivant :



Au contraire, le *tremblement subit* se bat sans appui préalable. Le *tremblement feint* comporte seulement un « petit battement presque imperceptible ». Quant au *tremblement doublé*, il est muni d'une terminaison de deux notes, dont la première

se trouve au degré inférieur :



Sous le nom de *flatté*, notre auteur désigne le *vibrato* : c'est, dit-il, « une espèce de balancement qui se fait sur une finale ou une tenue. Pour produire le balancement sur le violon, il faut appuyer ferme avec le doigt sur la corde et faire avec la main des petits mouvements<sup>3</sup>. Il ne faut pas, d'ailleurs, confondre « cette espèce de balancement » avec le *balancement* proprement dit que les Italiens appellent *tremolo*, parce qu'il produit l'effet du tremblement de l'orgue : « C'est plusieurs notes de la même valeur, sur le même degré, liées ensemble, que l'on fait d'un seul coup d'archet sans quitter la corde. »

Au cas où la première note serait marquée *f*, on l'articule séparément<sup>4</sup>. Nous sommes donc ici en présence d'une batterie en *staccato*, effectuée sur le même degré, et la terminologie n'est pas sans présenter quelque confusion, car le *tremolo* de Tartini, ainsi que nous l'avons indiqué plus haut, n'a rien de commun avec le *balancement* de Bailleux, puisqu'il consiste simplement dans le *vibrato* que ce dernier auteur appelle *flatté*<sup>5</sup>.

L'*accent*, tel que le définit Bailleux, ne diffère pas de l'*accent* dont traite L'Abbé. Notre auteur en souligne seulement le caractère en des termes qui marquent bien le goût de l'époque : « aspiration douloureuse qui se pratique dans la musique larmoyante. »

Ce goût se dévoile encore dans ce que Bailleux appelle les *passages*, les *coulées* et les *traits*; ce sont là des artifices d'ornementation, de variation, qui découlent du *point d'orgue*. « Les *passages*, expose l'auteur, sont arbitraires; chacun peut en faire plus ou moins, suivant son goût et sa disposition. » En fait, on arrive, ainsi, à déformer complètement l'écriture. D'un chant simple, tel que

1. *Méthode*, p. 10.

2. *Ibid.*, p. 11.


3. *Ibid.*

4. *Ibid.*, p. 12.

5. La confusion s'augmente encore de l'indication fournie par Dard dans ses *Nouveaux*

*principes de musique*, puisque, d'une part, Dard marque le *tremblement d'orgue* comme le *tremolo* de Tartini et que, d'autre part, Bailleux déclare que ce *tremolo*, qui n'est autre que son *flatté*, n'est pas la même chose que le susdit *tremblement d'orgue*.

celui-ci :  on tirera, par exemple, un pas-

sage plus ou moins compliqué : 

De même, sous le nom de *coulades*, on introduira entre les notes de la mélodie des petites notes disposées par degrés conjoints et *liées*. Sont-elles jouées en *détaché*, elles s'appellent *traits*<sup>1</sup>.

Enfin, après avoir montré de quelle façon il convient d'enfler ou de diminuer un son, Bailleux traite d'un artifice que nous n'avons pas encore rencontré dans les ouvrages didactiques, artifice bien typique aussi du goût sentimental « larmoyant » qui s'affirmait à la fin du dix-huitième siècle. Il s'agit du *son glissé* : « Pour le bien faire, il faut glisser le doigt en passant doucement par toutes les parties presque indivisibles du degré que l'on parcourt, sans faire entendre aucune section. » Bailleux entend par là que le glissement du doigt s'effectuera sans arrêt de façon continue; d'où une sonorité gémissante et pleurarde. Ainsi, on passera du bémol au bécarre par des sortes de miaulements de cette nature, miaulements qui s'accompagneront d'effets dynamiques<sup>2</sup>.

1. *Méthode*, pp. 12-13.

2. *Ibidem*, p. 13.



## CHAPITRE XVI

### La Technique d'après les traités didactiques et d'après les œuvres musicales.

#### SOMMAIRE

- I. **La Technique d'après les méthodes :** 1° *L'archet*; le *staccato* (*Geminiani*, 1740; *Corrette*, 1782). — *Quantz* et l'accentuation. — *L'Abbé le fils* et les sons filés. — *Brijon* et le phrasé; on insiste sur le rôle expressif de l'archet. — 2° *La main gauche*. — Avant *Corrette* (1738) on n'enseigne pas le démancher. Grand retard des traités sur la technique courante. — Les positions chez *Corrette* et *Geminiani*. — L'accroissement notable de la virtuosité aux environs de 1750. — Pratique des sons harmoniques. — 3° *Les ornements*: — Etude approfondie des ornements par *Geminiani*, *Quantz*, *L'Abbé*, *Tartini*.
- II. **La Technique d'après les œuvres :** 1° *L'archet*. — Les ligatures chez les primitifs du violon. — Divers genres de batteries en usage avant *Leclair*. — Arpèges. — Les coups d'archet secondaires. — Le pointage des croches. — Le *staccato* en tirant et en poussant, chez *Leclair*, *Guillemain*. — Variété d'archet (*Cupis*, *Tremais*, *Dauvergne*). — L'archet à la corde de *Gaviniès*. — 2° *La main gauche*. — La pratique du pouce. — La conquête de l'aigu précède celle du grave. En 1695, on connaît l'usage de la troisième position. En 1723, on va jusqu'à la septième. — Virtuosité des démanchers de *Leclair*. Critiques de *Bollioud de Mermel* (1746). — *Cupis* atteint en 1738 les limites du manche. — Doigtiers. — Le bourdon utilisé d'abord en passant. — *Leclair* et après lui *L'Abbé*, *Branche*, *Mathieu le fils* en perfectionnent l'usage. — *Gaviniès* et son école. — De bonne heure, on pratique la double corde. — Exécution arpégée de certains accords. — L'unisson sur deux cordes. — Le double trille du temps de *Leclair*. — Les extensions. — *Mondonville* et les sons harmoniques. — Les scordatures (*Le Maire*, *Tremais*, *Corrette*, *Bertheaume*). — Synthèse de la technique par *Gaviniès*. — 3° *Les ornements*. — Divers signes d'ornements (*Piani*, *Mondonville*). — Rôle de l'ornementation à l'époque de *Gaviniès*. — Les points d'orgue (*P. Miroglio* et *Bertheaume*). — Esthétique de l'exécution. Son caractère général.

Si maintenant nous cherchons à nous faire une idée d'ensemble de la technique du violon durant la période que nous avons étudiée, c'est-à-dire, de la fin du dix-septième siècle jusqu'aux environs de 1780, nous pouvons résumer nos observations en les classant d'après les sources d'information auxquelles nous avons puisé, c'est-à-dire d'après les ouvrages didactiques, toujours un peu arriérés par rapport au goût contemporain, et d'après les œuvres elles-mêmes. Dans chacune de ces rubriques, nous rappellerons les résultats acquis en les rangeant de la manière suivante : 1° l'archet; 2° la main gauche; 3° les ornements.

#### I

#### La Technique d'après les méthodes.

1° **L'archet.** — Au début du dix-huitième siècle, la règle du tiré et du poussé est toujours très stricte. Elle prescrit la reprise de l'archet sur le premier temps de chaque mesure, même dans les mouvements animés; les méthodes de *Montéclair* et de *Dupont* sont formelles sur ce point<sup>1</sup>. Ce que *Dupont* dit de la syncope

1. Voir plus haut, p. 5, 6, 11.

est caractéristique à cet égard, puisqu'il faut pousser toute note précédée d'un point pour la raison que ce point représente une autre note qui aurait dû être tirée. Toutefois, on apporte quelque atténuation à la règle du tiré, en recommandant de ne pas reprendre tout l'archet; c'est ce qu'on appelle la « division de l'archet ».

Avec Corrette, un peu avant 1740, la règle du tiré apparaît légèrement adoucie; pour les notes brèves, on emploie la pointe de l'archet, et sur les notes longues, on pratique l'enflé du son suivi d'un diminuendo <>, ce qui indique déjà une certaine souplesse du poignet. Geminiani, lui, critique sévèrement la règle du tiré, qu'il considère comme surannée, et sa manière « d'archetter » montre à quel point il se préoccupe de l'assouplissement du poignet. On le voit enseigner le *staccato lié*, s'élever contre une exécution plate, rompre la main droite à la technique des arpèges, et indiquer une série de coups d'archet-types pour chaque catégorie de morceaux. L'esthétique de l'archet se dessine avec beaucoup de netteté<sup>1</sup>.

Dans son second traité, Corrette revient sur le *staccato*; mais c'est au flûtiste Quantz que nous devons les conseils les plus précis concernant la variété des moyens d'expression qui découlent du maniement de l'archet; en affirmant la nécessité d'exécuter également le tiré et le poussé, Quantz s'aperoit profondément la vieille règle du tiré, tout en reconnaissant au tiré une valeur plus « aiguë » qu'au poussé. Il définit en excellents termes les principes de l'accentuation par le moyen de l'archet. Cependant, ses prescriptions relatives au poussé des notes entrecoupées de silences marquent bien à quel point persistent les anciens errements, car ces prescriptions résultent de ce fait que le silence tient la place d'une note qui aurait dû être tirée.

Quantz tient essentiellement à ce que l'exécutant respecte soigneusement la valeur de chaque note, ce qui n'empêche point de plier le jeu à la pratique des notes égales et inégales. Non seulement, les notes pointées doivent recevoir des accents, et cela même dans les pièces lentes où ces notes seront soigneusement soutenues, alors que les notes brèves seront exécutées de façon « aiguë », mais encore, il sera expédient, dans des séries de notes exprimées par la même figuration, de les « pointer » de deux en deux.

L'archet interviendra aussi de manière expressive à l'occasion des passages chromatiques, puisque le chromatisme ascendant comporte l'enflé < du son, tandis que le chromatisme descendant s'accompagne d'une diminution de la sonorité >.

Sur l'exécution en général, Quantz formule quelques préceptes fort intéressants; à cet effet, il passe en revue les diverses catégories de mouvements, et détermine les relations qui s'établissent entre les coups d'archet et les modalités agogiques. Voici le résumé de ces relations :

*Mouvements vifs.* — L'archet sera vif, léger, détaché, court. Si la vitesse décroît, et que la pièce rentre dans le type *Allegretto*, ou *Allegro non tanto*, on allongera et on alourdira l'archet.

*Mouvements lents.* — L'*Arioso* se jouera avec tranquillité; l'épithète de *Maestoso*

1. En 1769, Dard, dans ses *Nouveaux principes de Musique*, désigne le martellement par le signe ∇ ou par la lettre *m* (p. 17). Il marque

les notes piquées au moyen de points disposés sur ces notes (p. 18).

impliquera une exécution sérieuse, un coup d'archet un peu appuyé. Dans le *Largo*, il y aura lieu d'avoir l'archet long et bien « à la corde ».

Ajoutons que pour Quantz, le petit trait vertical surmontant une note commande plus d'énergie dans l'exécution que le simple point. A propos du *staccato*, l'auteur insiste pour qu'on ne soulève pas l'archet sur la corde dans les passages détachés des mouvements rapides. Enfin, la réalisation des accords obéira à la règle générale suivante : ne jamais prolonger la note basse de l'accord ; l'exécuter de façon brève et sèche s'il s'agit d'un accord isolé, et maintenir la note supérieure lorsque celle-ci se trouve liée à la note qui suit. Signalons aussi que dans une méthode due à T. Wodiczka, maître de violon de la Chapelle impériale à Vienne, et traduite en français par J. G. Lustig, on lit que les triolets ne demandent pas une vitesse extrême, mais une exécution distincte<sup>1</sup>.

C'est chez L'Abbé le fils que nous voyons apparaître pour la première fois l'expression « filer un son » ; ce simple terme révèle les progrès qui se sont effectués dans la technique, et on se rappelle que, pour Hubert Le Blanc, la tenue d'une ronde était, ainsi que l'écrivait M. Pincherle, « le grand œuvre du violon<sup>2</sup> ». L'Abbé renouvelle les indications déjà présentées avant lui au sujet des notes inégales, preuve de la persistance d'une exécution balancée et un peu maniérée.

Brijon consacre de très judicieuses pages à l'étude du « phrasé » ; à ses yeux, il n'y a rien de plus important que la discipline de l'archet ; c'est de celle-ci que le violon tire son plus grand pouvoir expressif, et Brijon ne serait pas éloigné de dire comme Viotti : Le violon, c'est l'archet. La musique se compose d'une série de phrases mises bout à bout, et qu'il importe de faire ressortir selon les intentions du compositeur, au lieu de les dévider platement sans respirer, en quelque sorte. Dans les mouvements lents, on se servira de tout l'archet, tandis que les pièces vives se joueront d'un archet court. Malheureusement, Brijon ne parvient pas à se dégager du formalisme étroit de l'ancienne règle du tiré. Le plus souvent, deux croches placées après une noire tirée se joueront en poussant.

De minutieuses prescriptions s'appliquent aux notes inégales ; de ces prescriptions, nous retiendrons qu'une note représentée par la même figure sera de valeur variable selon l'espèce de mesure.

Enfin, Bailleux précise la tenue française de l'archet, le coude abattu, et défend de jouer du bras.

\*  
\* \*

2° **La main gauche.** — Les anciennes méthodes de Montéclair et de Dupont sont muettes à l'égard des positions. Montéclair se borne à admettre l'extension du petit doigt sur la chanterelle afin d'atteindre l'*ut*<sup>5</sup>.

Il faut attendre Corrette pour voir enregistrer dans un ouvrage pédagogique les positions successives de la main gauche sur le manche. L'*Ecole d'Orphée* de 1738 étudie celles-ci en détail ; on monte jusqu'à la septième position sur la chan-

1. *Instruction pour les commerçants et même pour ceux qui veulent se perfectionner sur le violon, avec la figure qui démontre les démanchements... Suivant le goût le plus nouveau et le plus accompli, mis au jour par T. Wodiczka, maître du violon dans la Chapelle Impériale à Vienne, traduit de l'allemand et revu par J. G. Lustig, Organiste à Groningue.* Amsterdam,

chez A. Olofsen. Cette méthode a paru vers 1757. Voir A. Moser, *loco cit.*, p. 355, en note.

2. Voici le texte d'Hubert le Blanc : « Comment on serait capable de soutenir une ronde ou plusieurs, qui est l'échouement du Violon et le triomphe de la Voix et de la Flûte. » (Hubert Le Blanc, *loco cit.*, p. 25.)



terelle, et seulement jusqu'à la quatrième sur les autres cordes. Corrette enseigne à faire des cadences du petit doigt. Enfin, il s'attache à l'importante pratique de la double corde et présente à ce sujet des exercices gradués.

Plus audacieux que Corrette, Geminiani étend l'usage de la septième position aux quatre cordes du violon, et donne de bons principes sur la tenue des doigts. Désignant sous le nom d'ordres les diverses positions de la main gauche dans son cheminement sur la touche, le violoniste italien écrit une série des plus remarquables d'exercices destinés à l'apprentissage du démancher; successivement, il exerce tous les doigts et recherche, dans la plupart des cas, le minimum de transposition.

Rien de plus typique de l'évolution qui s'est produite vers la moitié du dix-huitième siècle dans le jeu de la plupart des violonistes que la façon dont débute le second traité de Corrette. Il s'ouvre, en effet, par des « tours de force », c'est-à-dire par des exemples d'escalades rapides vers les hautes régions de l'échelle. On voit que la technique a pris un caractère de virtuosité, et que le groupe des « habiles gens » s'est considérablement accru. On utilise alors presque toute l'étendue du manche, bien que la troisième position reste la plus usuelle. Corrette enseigne les positions jusqu'au *mi*<sup>9</sup>, et exerce l'élève à jouer des traits octaviés situés dans le haut du manche. Son attention se porte encore sur les extensions devenues très fréquentes, soit dans le travail des arpèges, soit dans celui de la double corde à laquelle notre auteur n'omet point de consacrer des exemples assez ardu.

Cette étude de la double corde va recevoir un notable perfectionnement de la part de L'Abbé; on peut même dire que c'est lui qui, le premier, s'en occupe systématiquement à l'aide d'exercices disposés en progression de difficulté croissante; de même, pour les arpèges, il établit une fort instructive série d'exemples permettant à l'élève d'étudier, à la fois, le coup d'archet, dans toute sa variété, et avec toute sa puissance d'assouplissement du poignet, et un savant régime d'extensions. Dans la méthode de L'Abbé, celles-ci s'étendent jusqu'à la dixième.

A ces artifices de la virtuosité violonistique, L'Abbé joint la connaissance approfondie du double trille, pour l'exécution duquel il recommande l'usage de la demi-position; on évitera les doubles trilles effectués à l'aide des premier et troisième doigts.

Les *Principes* de L'Abbé se terminent par l'exposé complet de la théorie et de la pratique des sons harmoniques, tant de ceux qui s'effectuent avec un seul doigt, par effleurement d'une corde, que de ceux qui nécessitent la présence d'un sillet mobile dont l'établissement est confié au premier doigt, pendant que le quatrième effleure la corde. L'Abbé montre même la manière d'exécuter des trilles en harmoniques.

\*  
\* \*

**3<sup>e</sup> Les ornements.** — Nos premières méthodes de violon se montrent plutôt réservées sur le compte des ornements, puisque Montéclair ne semble considérer que le *tremblement* ou *trille*, et que Corrette ne traite, dans son *Ecole d'Orphée*, que les *cadences* ou *trilles*, simples et doubles.

Geminiani, au contraire, aborde très sérieusement la question de l'ornementation dont il plaide habilement la cause, et dont il montre le pouvoir expressif, pourvu que cette ornementation demeure conforme à l'intention du compositeur.



Son étude ne porte pas seulement sur les ornements qui rentrent dans la classe des *oscillations*, tels que les *trilles*; elle s'étend sur une catégorie plus expressive, parce que génératrice d'accentuation, celle des *appuis*. Geminiani sent vivement tout ce que la décoration ornementale apporte à la langue musicale, et à le lire, on pense à ce que Ch.-Ph.-Emmanuel Bach dit sur le même sujet.

En tête de son chapitre sur les « manières<sup>1</sup> », Ch.-Ph.-Emmanuel Bach commence par déclarer que personne n'a mis en doute la nécessité de celles-ci; leurs avantages sont multiples; elles relient les notes entre elles, assurent la continuité de la trame musicale, font circuler une vie active et subtile à travers l'architecture des sons principaux, auxquels elles confèrent une importance qu'ils perdraient si l'essaim ornemental cessait de bourdonner autour d'eux; de la sorte, les grosses notes émergent de ce petit peuple attentif à souligner les points sensibles de la mélodie, à en mettre en valeur les instants les plus caractéristiques. Ch.-Ph.-Emmanuel Bach fait très justement ressortir que les « manières » aident à dégager le sens profond des incises mélodiques; encore faut-il qu'elles se distribuent non pas au hasard d'une exécution fantaisiste, mais, comme l'écrit Léopold Mozart, en communion complète avec le sentiment du compositeur. C'est à l'exécutant qu'il appartient de discerner ce sentiment, de façon à le partager intégralement et à l'exprimer dans toute sa plénitude<sup>2</sup>.

Cela posé, nous rencontrons chez Geminiani une parfaite conscience de la valeur et de l'importance des ornements. Parmi les *oscillations*, il distingue quatre sortes d'ornements : le *tremblement uni* (sans terminaison), le *tremblement tourné* (avec terminaison), le *pincement* ou *pincé*, et le *tremblement serré* ou *vibrato*. Toutes ces espèces ornementales ont leur fonction et leur signification expressives; toutes se règlent suivant des relations de durée et d'intensité. Des *appuis*, Geminiani cite seulement les deux *ports de voix d'en bas* et *d'en haut*. Corrette, un peu plus bref, vise aussi, dans sa seconde méthode, les *pincés* et les *ports de voix*; pour lui, le *pincé* ou *martellement* rend le jeu brillant; quant aux *ports de voix*, leur valeur s'équilibre avec celle des notes qu'ils précèdent et doit être fonction du mouvement général de la pièce qu'ils sont destinés à parer; c'est ainsi qu'il conviendra de les allonger dans les *Adagios*. L'auteur de *L'Art de se perfectionner dans le violon* n'oublie ni les *points d'orgue*, ni le *vibrato* si chaleureux sur les notes tenues.

On trouve dans le traité de Quantz d'utiles indications sur la manière de terminer les tremblements, surtout lorsque ces tremblements sont disposés en séries et que la notation de la conclusion de chacun d'eux ne figure qu'en tête de la série. Il insiste sur le caractère agogique des *grupetti*, sur cette sorte de

1. Karl-Philipp-Emmanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Klavier zu Spielen*, Berlin, 1759. Réimpression avec des notes par Walter Niemann, 1906, p. 24 et suiv.

2. Léopold Mozart (*Gründliche Violinschule*, p. 258) s'exprime ainsi : « Man muss sich in den Affekt setzen der auszudrücken ist. » Cf. Ch.-Ph.-Em. Bach, *loco cit.*, p. 26 en note. On trouvera la même déclaration un peu plus tard sous la plume de Chabanon quand, traitant la question de l'exécution et du style et demandant si tous les « Virtuoses du premier ordre »,

les Pagin, les Gaviniès, les Jarnowick, les Pugnani, etc., « exécuteront le même morceau de la même manière », il répond : « Tous doivent se rapprocher en saisissant l'esprit de chaque compositeur, et le sens de chaque morceau. Celui qui y seroit le moins propre auroit le talent le plus circonscrit, et mériteroit le moins d'être appelé un grand musicien. » (Chabanon, *De la Musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la Parole, les Langues, la Poésie et le Théâtre*, 1785, p. 183.)

détente, d'expansion qu'ils préparent, en imprimant à la mélodie une élasticité et une souplesse particulières.

Les ornements de la classe des *appuis* ne peuvent manquer de solliciter l'attention d'un auteur toujours disposé à découvrir l'expression qui se cache sous le discours musical. Rien de plus net et de plus précis que sa description des *ports de voix*, et des *notes postiches à deux croches* qui, placées devant une grosse note, doivent se jouer avec précipitation, de façon brusque et serrée. Enfin, Quantz étudie l'esthétique rêveuse de la sourdine et la technique du *pizzicato* qui apporte au violon un puissant moyen de varier son jeu.

Après avoir énuméré quatre types d'*oscillations*, sous le nom général de *cadences*, et avoir fait remarquer que le *martellement* se distingue du tremblement en ce qu'il emprunte la note située au-dessous de celle sur laquelle il se trouve placé, L'Abbé le fils prouve ses tendances à l'interprétation expressive en développant beaucoup ses conseils relatifs aux ornements d'appui, parce que ces derniers constituent des moyens d'accentuation.

C'est ainsi que non seulement la durée du *port de voix* se proportionne à l'allure générale de la pièce, à son caractère esthétique et à la valeur de la note sur laquelle il se résout, mais encore que la dynamique de cet ornement varie selon qu'il précède un son *feint*, c'est-à-dire légèrement étouffé, ou un son *martelé*. Dans le premier cas, on enflera le son; dans le second, on le diminuera.

L'Abbé, sous le nom d'*accent*, vise un *port de voix* qui n'est plus situé à la seconde de la note suivante, mais à la tierce; cet ornement s'installera avant une retombée bien accusée, et alors, il accroîtra l'impression de chute, qui sera d'autant mieux ressentie qu'on filera plus longtemps la note de laquelle il s'échappe; ici, on le voit, l'artifice ornemental consiste à augmenter la valeur de l'intervalle des deux notes entre lesquelles se glisse l'*accent*.

Au demeurant, L'Abbé suit la même règle d'exécution pour toutes les petites notes rentrant dans la catégorie des *appuis*; les *coulés* seront toujours joués de manière à ce que leur sonorité s'établisse en harmonie avec les notes qui les reçoivent, et, à ce point de vue, le violoniste recommande de les exécuter sur la même corde que celle qui sert à la note de résolution. On assure ainsi la parfaite homogénéité du son.

C'est par l'étude des *appuis* que débute le traité de Tartini; divisés en petites notes longues et brèves, ces ornements éviteront le plus possible de réaliser un mouvement ascendant, lequel pourrait engendrer de fausses relations harmoniques; leur fonction essentielle se fonde sur la nécessité de rendre la mélodie plus coulante, de diminuer les intervalles entre les notes, en un mot, de former des échelons intermédiaires susceptibles d'estomper de trop brusques écarts. Longues, les petites notes partagent la valeur de la grosse note; brèves, elles viennent combler les « sauts de tierce » et, assure Tartini, elles jettent de l'éclat sur l'exécution. D'où un jeu élastique, à ressauts successifs et soigneusement préparés, d'où un fouaillage piquant de la mélodie, de vifs traits de lumière qui surgissent soudain et disparaissent.

Pour les *trilles*, le maître padouan, qui admet seulement ceux dont l'amplitude ne dépasse pas un demi-ton ou un ton, se montre extrêmement rigide sur la question des terminaisons; il proscriit toute fantaisie, telle que le transport à l'octave supérieure de la conclusion d'un trille; il veut que celui-ci s'achève dou-

cement, après que sa sonorité sera allée en croissant. Veut-on exécuter des chaînes de trilles, il faudra que le soubassement mélodique ne se compose pas de notes séparées par de grands intervalles; le trille suppose, en effet, un sentiment de continuité auquel on ne peut contrevenir en jetant cet ornement pêle-mêle sur une mélodie disloquée par des écarts.

Quant à la position de cet ornement, elle est, généralement parlant, fonction de l'accentuation, et l'expression qui découle de son emploi varie selon que le trille porte sur une longue ou sur une brève.

Sous la désignation de *mordants*, Tartini étudie des groupes ascendants ou descendants, composés de trois petites notes, et dont l'exécution, en raison du nom qui leur est dévolu, doit être extrêmement rapide. Le *mordant* trouve tout naturellement sa place au sein d'une musique vive et légère; il se situe sur les temps forts dont il confirme l'accentuation, et la direction de son mouvement mélodique résulte de celui des grosses notes.

Une autre espèce de *mordant* utilise, à l'inverse du trille, la note placée au-dessous de celle qui le suit.

A la catégorie des *oscillations* appartient encore le *tremolo* ou *vibrato*, exécuté d'un seul doigt, que Tartini réalise en accentuant les vibrations de deux en deux.

C'est, on le voit, sensiblement le même ornement que le *martellement* de Quantz et de L'Abbé, qu'il ne faut pas confondre avec le *martellement* de Corrette, simple trille dépourvu de terminaison<sup>1</sup>.

Enfin, l'auteur de l'*Art de l'archet* formule des principes relatifs aux *cadences artificielles* ou *points d'orgue*, dont il réproouve l'abus, et dont il cherche à définir les limites.

Les méthodes de Lorenziti et de Cartier n'apportent aucune innovation essentielle au corps de doctrine pédagogique dont nous venons de retracer les grandes lignes.

\*  
\* \*

Ainsi, durant l'époque que nous avons étudiée, époque qui couvre un siècle, l'archet s'assouplit notablement à partir de 1720, tout en se conformant à une stricte discipline qui ne paraît pas s'être beaucoup relâchée vers 1780; les maîtres de violon attachent une extrême importance aux relations qui s'établissent entre coups d'archet et figurations; en même temps, ceux-là se varient, se compliquent; le *staccato* lié en poussant et en tirant se perfectionne et se propage, et Tartini a montré quelles ressources recélait le travail des arpèges. Déjà Leclair réalise des « combinaisons multiples qu'il pousse à un très haut degré de raffinement<sup>2</sup> », et l'école de Gaviniès témoigne d'une complète maîtrise de l'archet.

On utilise la presque totalité du manche, l'effort des violonistes se portant, pour étendre le clavier de leur instrument, à la fois vers le grave et vers l'aigu. C'est aux environs de 1715 qu'on commence à exploiter le registre du bourdon, et le changement de clef qui s'effectue à cette époque par l'adoption de la clef italienne de *sol* deuxième ligne à la place de l'ancienne clef de *sol* première ligne, marque bien la tendance qui entraîne le jeu du violon vers l'utilisation des sonorités profondes de la quatrième corde. Dès 1738, à l'autre extrémité du clavier,

1. L'École d'Orphée, p. 15.

2. M. Pincherle, *loco cit.*, p. 43.



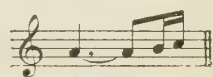
on enseigne le démancher jusqu'à la septième position, et on sait utiliser la quatrième position sur les cordes du médium et du grave, ce qui permet l'exécution de maints traits à grands écarts. De longs passages se maintiennent dans les régions élevées du violon, pendant que la pratique de la double corde et des arpèges enrichit les combinaisons de sonorité.

Enfin, la parure ornementale paraît fort touffue, encore que nombre de compositeurs omettent de l'indiquer explicitement dans leurs œuvres. D'où les nombreuses prescriptions que nous avons examinées et qui présentent le plus vif intérêt au point de vue de l'interprétation. Voyons maintenant comment nos violonistes pratiquent et développent leur technique, comment ils cheminent en avant des professeurs et des constructeurs de règles.

## II

### La Technique d'après les œuvres.

**1° L'archet.** — Comme celui de Corelli, l'archet de nos premiers violonistes est bref, lourd, dépourvu d'ampleur; en outre, il est sec et monotone. Car, ce qui frappe le plus, lorsqu'on examine les sonates des primitifs du violon, c'est la rareté des signes typographiques de liaison; tout semble écrit *en détaché*. Les

signes de liaison ne se montrent que sur les notes syncopées : 

ou sur les *coulés* et *ports de voix* qui précèdent une grosse note à laquelle ils se rattachent, ou encore sur les triolets de croches et sur les figurations de caractère ornemental. Tel est l'aspect que présentent les sonates de M<sup>lle</sup> de la Guerre et de Brossard. Cependant, on rencontre des *tenues* chez M<sup>lle</sup> de la Guerre, et même des ligatures de dix doubles croches<sup>2</sup>.

Rebel indique de plus fréquentes liaisons; mais, généralement, celles-ci portent soit sur des anacrouses figurées, soit sur des trilles munis d'une terminaison exprimée. On rencontre toutefois des notes liées par deux, ou même des ligatures prolongées qui témoignent d'une certaine souplesse du poignet<sup>3</sup>. Dans les sonates de 1713, les liaisons se multiplient et se diversifient. Avec Duval, nous trouvons encore des doubles croches liées par deux, lesquelles engendrent une sorte d'ondulation à laquelle nos violonistes se montrent particulièrement attachés. Dès 1704, ce violoniste sait enfiler quatorze ou quinze doubles croches d'un seul coup d'archet, en tirant et en poussant, alors que Sénallié couvre trois mesures, soit vingt-quatre doubles croches, sans reprendre l'archet<sup>3</sup>.

Peu à peu, le paysage typographique des partitions de sonates change d'aspect; il s'adoucit, s'incurve, cesse de présenter les séries continues d'aspérités rugueuses qui sont la marque de l'écriture violonistique des hautes époques.

La trame serrée des traits ramassés dans le médium de l'instrument se couvre de signes de liaisons; les figurations prennent plus d'ampleur en empruntant la forme d'arpèges et d'accords brisés dont le contour aigu s'estompe et s'adoucit


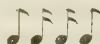
1. Hubert le Blanc dans sa *Défense de la basse de viole* (1740) prétend, à tort, que la priorité de l'emploi des *tenues* revient à Somis (p. 96).


2. *Les Cloches* de J.-F. Rebel contiennent des liaisons portant sur 8 croches. Voir A. Moser : *Geschichte des Violinspiels*, p. 172.

3. Sonate I, 4<sup>e</sup> Livre, *Allegro* 2/4.



sous les ligatures. Ainsi, Duval pratique des arpèges montants et descendants, dont il lie les notes deux par deux ou trois par trois; il sait aussi arpéger « aller et retour ». Mais, nous le répétons, les liaisons demeurent affectées à certaines particularités de la mélodie; elles portent sur les points typiques, cadences, syncopes, traits d'ornement. Il y a un rapport si intime entre l'idée de liaison et

celle d'ornement que lorsqu'une incise en croches telle que :  admet, par exemple, une subdivision intérieure, comme celle-ci :  la partie divisée

reçoit une liaison, et l'incise se représente de la façon suivante :  dispositif qu'emploie Mascitti<sup>1</sup>.

Il va sans dire aussi que la rapide succession des notes dans les figurations ornementales incite à économiser les mouvements de l'archet et prédispose tout naturellement à faire usage de liaisons.

Au surplus, on ne s'étonnera pas trop de la négligence qui, jusqu'en 1720 environ, préside à l'indication des coups d'archet dans les sonates de violon; qu'il nous suffise, pour l'expliquer, de rappeler avec quelle minutie, avec quel formalisme les méthodes de violon règlent alors le maniement de l'archet. Comme nous l'avons constaté en étudiant les traités pédagogiques de Montéclair et de Dupont, il semble que les violonistes assujettis à une sévère discipline de l'archet n'aient pas besoin que leur partie porte exactement toutes les liaisons nécessaires. Chaque cas particulier comporte, en effet, une modalité d'exécution bien définie, et il suffit d'appliquer fidèlement les règles habituelles. Nos violonistes emploient le *grand détaché* et le *détaché bref*; le premier sert dans la plupart des Allegros et des passages en croches; le second se trouve tout indiqué dans les figurations et les passages rapides que les Français exécutent de la pointe et avec une vélocité supérieure à celle des instrumentistes italiens.

Dans ce maniement du détaché, on recherche les changements de corde, d'où le régime dominateur des batteries de toute espèce qui caractérise avec tant de netteté et de persistance l'écriture du violon<sup>2</sup>. On a montré, au cours de cet ouvrage, le parti souvent ingénieux que les compositeurs tirent de cette sorte de figuration; on a fait ressortir l'extrême variété qu'ils savent lui imposer, les ressources multiples qu'ils découvrent en elle.

Ainsi que l'a remarqué M. Pincherle, toutes ces batteries rentrent dans quatre catégories bien nettes :

- 1° Batteries *par mouvement parallèle*;
- 2° Batteries *par mouvement oblique*;
- 3° Batteries *par mouvement contraire*;
- 4° Batteries *par répétition*<sup>3</sup>.

Mais elles se prêtent à de nombreuses transformations, et Leclair surtout contribua puissamment à en modifier les schèmes initiaux.

De même, nos violonistes de l'école antérieure à Leclair savent plier leur archet au maniement des arpèges dont ils lient les notes par deux, par trois et

1. Sonate IV, *Œuvre* VII (1727). Voir aussi dans le même recueil le *Larghetto* 3/4 de la Sonate X.

2. M. Pincherle, *loco cit.*, p. 25.

3. *Ibid.*, p. 28.



*Joueur de Violon de chez le Roy*

*Se vend chez M. Arnoult rue de la ferronnerie allongée à l'angle des halles au Pain de Paris*

UN DES VINGT-QUATRE VIOLONS DU ROY, A LA FIN DU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE

PAR ARNOULT.

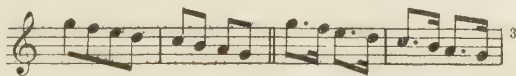
(Cabinet des Estampes.)



par quatre. Ils placent des liaisons dans leurs batteries, ce qui en varie l'effet. Duval, en 1715, arpège « aller et retour », et indique les différentes manières dont la tablature des arpèges, alors en usage, peut se réaliser. Nous l'avons vu associer, dans un même arpège, le *legato* et le *détaché*, jetant ainsi les bases de ce prestigieux *Art de l'archet* que Tartini devait, plus tard, porter à la perfection<sup>1</sup>. Les progrès sont tout particulièrement sensibles avec François Francœur, qui, vers 1730, effectue très habilement des bonds d'archet en passant brusquement du grave à l'aigu et *vice versa*. Rappelons encore les souples arpèges du *Carillon* de Jacques Aubert.

Avec J.-M. Leclair, le travail de l'archet, dans les arpèges et les batteries, se complique et se perfectionne de la façon la plus surprenante. Cette évolution du jeu de l'archet s'est trouvée possible en raison du développement qu'ont pris les coups d'archet dits *secondaires*, et de la variété de combinaisons dont ceux-ci se montrent susceptibles.

Duval, en 1708, utilise le *martelé*, et Sénallé, en 1721, entremêle ingénieusement le *legato* et le *martelé*, créant, de la sorte, d'intéressants contrastes d'expression. Piani, dans l'*Avertissement* de son livre de Sonates de 1712, porte son attention sur la technique de l'archet. Non seulement, il donne des signes spéciaux destinés à marquer l'augmentation et la diminution du son, mais encore il fait, pour la première fois, mention du *sautillé*, exécuté en « notes égales, articulées et un peu détachées<sup>2</sup> ». Il préconise la variété d'archet, surtout dans les mouvements vifs : « c'est la diversité des coups d'archet qui donne tout le brillant à l'exécution » ; et de signaler le *staccato*, le mélange des coups d'archet tirés ou poussés et des liaisons, soit en notes coulées, soit en *staccato*. Enfin la *Corrente allegro e spiccato* de la Sonate X souligne, outre l'emploi d'un coup d'archet effectué en détaché et de la pointe, une particularité extrêmement répandue à cette époque dans toutes les œuvres de musique instrumentale ; nous voulons parler de l'inégalité que l'on conférait aux croches dans l'exécution, inégalité qui consistait, ainsi que le dit le grand Couperin, à accentuer la première des notes d'un groupe de deux notes, en pointant un tant soit peu : Ainsi on jouait :



Une telle pratique, qui, comme nous l'apprend Muffat, remontait aux Lullystes, a pour but, selon l'organiste Gigault, « d'animer le jeu ». On pourra alors « ajouter plus ou moins des points où l'on voudra<sup>3</sup> ». De telle sorte qu'une jonction s'établit entre la technique et l'esthétique ; le *staccato*, le *spiccato*, le *détaché* bref s'associent aux idées de vivacité, d'animation, de légèreté, alors que les tenues, les liaisons sont en relation avec celles de lenteur, de douceur, de tendresse, de tranquillité.

Ce rôle expressif du coup d'archet frappait vivement les contemporains et a

1. Voir, notamment, la 21<sup>e</sup> variation de l'*Art del Arco*, avec ses arpèges où le *martelé* alterne avec le *legato*.

2. *Avertissement* du I<sup>er</sup> Livre de Sonates (1712). On a observé, avec juste raison, que le *sautillé* devait être employé très souvent dans

les allegros des sonates où il remplaçait le détaché bref. (M. Pincherle, *loco cit.*, p. 30.)

3. Voir notre travail : *La Musique française de Lully à Gluck* (*Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*), p. 1498.

4. *Archives des maîtres de l'orgue*, t. IV.



inspiré à Hubert le Blanc quelques lignes où, chose étrange, il délaisse son habituel galimatias pour adopter un style relativement clair :

« Le travail de la main droite consiste dans les coups d'Archet modernes, qui se reproduisent et multiplient l'expression, de même que les rayons du soleil ou les feux des Illuminations, renvoyés, ont l'effet de tripler et quadrupler par la réverbération; pendant que les anciens coups d'Archet n'ont l'effet que d'une simple Bougie sans réflexion, imitant le pincé du Luth, ou le tact de la plume de Corbeau<sup>1</sup>. »

De ce passage, nous retiendrons la comparaison qu'Hubert le Blanc établit entre les anciens coups d'archet, si secs, si brusques, qu'ils « pincement » la corde, et les coups d'archet modernes, longs, souples et si variés que, grâce à eux, l'exécution devient un véritable kaléidoscope.

Mais revenons aux notes égales ou inégales. On ne joue donc pas, *généralement*, ce qui est écrit, et l'exécution, par le moyen de l'archet, déforme les rythmes. Si l'on veut conserver ceux-ci, et donner aux notes leur valeur réelle, la partition porte expressément : « les notes égales<sup>2</sup> ». Cette mention disparaît d'ailleurs des sonates de la seconde moitié du dix-huitième siècle, mais la tradition du « pointage » des notes se perpétue bien au delà de 1750. En 1753, Dumas enseigne cet artifice; Bailleux en 1770 et Cajon en 1772 s'occupent encore de la question de l'égalité et de l'inégalité des notes<sup>3</sup>.

Un autre coup d'archet que nos violonistes cultivent brillamment est le *staccato*. Chez Leclair, le *staccato* se prolonge sur quatorze ou quinze doubles croches; de plus, le grand violoniste est le premier en France à le pratiquer en tirant et en poussant. Dès 1723, Leclair exécute le *staccato* en tirant, opération que la lourdeur de l'archet devait rendre assez malaisée. Vers 1740, Tremais, dont l'archet apparaît comme singulièrement souple, vivant et précis, réussit de longues séries de triplets de doubles croches en *staccato* poussé<sup>4</sup>. Enfin, Guillemain ne se contente pas de faire le *staccato* en poussant et en tirant; il excelle dans les combinaisons de coups d'archet différents; passé maître en arpèges et en bariolages<sup>5</sup>, il accumule dans certains passages deux ou trois coups d'archet dissemblables, afin de provoquer des contrastes et de multiplier les facettes de son exécution. On a signalé, au cours de cet ouvrage, quelques manières qui lui sont personnelles et qui le placent au premier rang parmi les virtuoses des environs de 1740.

Les instrumentistes de la période de transition s'ingénient à exploiter le plus complètement possible toutes les ressources de l'archet. On alterne, par exemple,

1. H. Le Blanc, *Défense de la Basse de viole*, p. 126. — Parlant des *Pièces de viole* de Marais, il dit encore :

« Auxquelles [ces *Pièces*], quoiqu'il les ait variées de six coups d'archet différens, on peut reprocher une partie du manque d'expression du clavecin, qui en souffre une éclipse centrale, en ce qu'ils sont *simples* (donnant un coup sur la corde de la viole, comme fait le sautereau sur celle du clavecin), et non pas *complexes*, tels que ceux à l'Italienne, où l'Archet, par le tiré et le poussé, unis et liés, sans qu'on aperçoive leur succession, produit des roulades de sons multipliés à l'infini, qui n'en paroissent qu'une continuité, tels qu'en for-

moient les gosiers de Cossoni et de Faustina... » (*Ibid.*, pp. 23-24.)

2. C'est ainsi que dans la *Chaconne gracieusement* 3 de la Sonate VI de la Ferté (1707), l'indication « pointé » alterne avec celle : « les Notes égales ».

3. On consultera sur ce point l'ouvrage de M. Borrel : *Contribution à l'interprétation de la Musique française au dix-huitième siècle*, pp. 10 et suiv.

4. Ce trait de la Sonate V (vers 1740) dénote une grande légèreté et une grande prestesse.

5. Sur les « bariolages » voir A. Moser, *loc. cit.*, p. 129 et p. 145, note 2. On les rapprochera de l'*ondeggiando* italien.

le *martelé* et le *staccato*, comme Cupis, qui suit les traces de J.-M. Leclair; ou bien on associe le *martelé* à des liaisons de notes formant unisson sur deux cordes.



Le même Cupis, qui se distingue par une extrême légèreté d'archet et par une parfaite maîtrise de la main droite, ne se borne pas à enlever trente-six triples croches d'un seul coup d'archet; mais, à l'exemple de Tremais, il prolonge le *staccato* pendant trois mesures<sup>2</sup>. Dauvergne possède, lui aussi, de remarquables qualités d'archet, et entremêle de longs passages exécutés en *sautillé* de brèves liaisons qui exigent une grande précision et une grande netteté. On peut en dire autant de Branche et de Pagin, dont les œuvres de 1748 portent, très minutieusement, l'indication des coups d'archet.

Les violonistes de 1730 à 1760 n'ont plus rien à apprendre au point de vue de la variété d'archet, dont ils raffinent sans cesse les aspects. Mathieu le fils, très méticuleux notateur, introduit, en 1736, des *coulés* dans des traits effectués en *staccato*, et L'Abbé, en 1760, découpe d'arpèges brillants le pétilllement rapide de passages en *staccato*. Tout au plus, pourrait-on reprocher aux violonistes de cette époque de pêcher précisément par excès de virtuosité et de légèreté d'archet. Le jeu est devenu papillotant, maniéré; il se brode sans relâche, et apparaît comme un peu trop « en l'air ».

Pierre Gaviniès, en venant donner de la solidité, du poids, de la tenue à l'archet, corrige l'excès de brillant que traduisent les œuvres de l'école de transition. Avec lui, on joue vraiment « à la corde »; c'est l'homme des longues phrases appuyées, des mélodies liées, des sonorités pleines et puissantes. Tels traits, de rythme cahoté, exigent un ferme appui de l'archet. Depuis 1740, l'archet a évolué dans sa forme et dans ses dimensions : celui de Tartini (1740) possède encore la tête pointue, avec courbure convexe vers l'extérieur, comme du temps de Corelli; mais, à partir de 1770, l'archet, du type Cramer, prend tout à fait l'aspect que nous lui connaissons de nos jours; la tête change de forme, la baguette s'incurve légèrement; enfin, l'archet de Viotti, plus long et plus léger de baguette, a définitivement acquis toutes ses qualités de souplesse<sup>3</sup>. Gaviniès n'impose pas seulement de l'assiette à l'archet, il affermit encore le phrasé, qui devient plus grave, plus mélancolique, d'une expression plus générale et plus humaine. Le Duc, Capron, Vachon, Bertheaume mettent dans leur jeu les mêmes qualités, alors que Robineau et Guénin annoncent la technique décidée et fière, le beau coup d'archet, et le pathétique intense de Viotti.

\*  
\* \*

2° La main gauche. — Ainsi qu'on l'a vu en étudiant la technique de nos violonistes, ce n'est que petit à petit que ceux-ci parvinrent à utiliser tous les registres de leur instrument.

1. J.-B. Cupis, Sonate VI, *Allegro moderato* C (1737).

2. Dans une variation de son *Menuet* (*Œuvre* II).

3. Voir Flegatti, *loco cit.*, et l'ouvrage de H. Saint-George : *The bow*, Londres, 1909. Consulter aussi H. Vercheval : *Dictionnaire du violoniste*, Paris 1923, article *Archet*.

Naturellement, c'est presque uniquement le médium du violon qu'on exploite chez les primitifs; la corde grave, le *sol*, est pour ainsi dire tenue à l'écart, et, à l'aigu, on ne dépasse généralement pas l'*ut*<sup>5</sup>. Avant 1710, tous nos auteurs, à de rares exceptions près<sup>1</sup>, se servent, pour écrire leurs sonates, de la clef française, de la clef de *sol* première ligne. « Tant que l'on n'utilisait pas la corde de *sol*, remarque justement M. Pincherle, l'ancienne clef rendait assez commode l'écriture de violon, puisqu'on ne dépassait jamais l'*ut*<sup>5</sup> et que deux lignes supplémen-

taires suffisaient à enclôrer l'étendue pratique de l'instrument<sup>2</sup> » :



En remontant la clef sur la deuxième ligne de la portée, on peut inscrire toutes les notes jouées sur le *sol* au moyen de deux lignes supplémentaires seulement; et à mesure qu'on tendait à mettre le bourdon à contribution, on était fatalement porté à adopter la clef italienne.

Nous rappellerons ici la pratique du pouce que connaissait déjà le dix-septième siècle, et que montre la curieuse figure ci-contre. Louis Francœur, dans son Livre de sonates de 1713, Jean-Marie Leclair l'ainé, dans son premier Livre de sonates de 1723, et François Francœur dans son deuxième Livre de sonates, emploient le pouce pour exécuter des arpèges<sup>3</sup>.

**Les Positions.** — On a vu plus haut que, malgré le changement de clef, l'utilisation de la quatrième corde demeura longtemps hors des habitudes de nos violonistes, qui s'attaquèrent plutôt à la « conquête de l'aigu ».

Celle-ci commence dès les premières années du dix-huitième siècle, avec Duval, Rebel et Sénallié; comme l'usage de la troisième position est connu non seulement en 1693<sup>4</sup>, mais encore avant 1670, puisque Adrien de la Croix pratique cette position dans une *Allemande* à 4 de la VII<sup>e</sup> Suite du manuscrit de Cassel<sup>5</sup>; il n'est pas difficile aux violonistes d'atteindre le *ré* sur la chanterelle. D'abord, ils ne se déplacent que sur une seule corde, mais on voit Duval, en 1704, « rester à la position » et jouer sur deux cordes à cette position<sup>6</sup>.

Nous remarquerons, à propos des positions, que les violonistes italiens et allemands ont une grande avance sur les nôtres. Dès son *Capriccio stravagante* de 1627, Carlo Farina se meut à la troisième position dans « Il Pifferino »; il en va de même avec Biagio Marini (œuvre VIII, 1629), et nous voyons Marco Uccellini (œuvre V, 1649) triller sur le *sol*<sup>7</sup>, ce qui exige le déplacement de la main à la sixième position<sup>7</sup>. En Allemagne, les violonistes ne tardent pas à concurrencer les Italiens, et le curieux *Compendium Musicæ Instrumentalis* de Daniel Merck

1. Les violonistes français qui écrivent en clef de *sol* 2<sup>e</sup> ligne, avant 1710, sont : Mascitti (1<sup>er</sup> Livre, 1704), Dandrieu (1<sup>er</sup> Livre, 1705). Dès 1708, Duval adopte la clef de *sol* 2<sup>e</sup> ligne dans son 4<sup>e</sup> Livre.

2. M. Pincherle, *La Technique du violon chez les premiers Sonatistes français*, tirage à part, p. 13.

3. Voir tome I, pages 200 et 311, et plus loin, p. 107. Voir aussi A. Moser, pp. 180, 181.

4. 2<sup>e</sup> Sonate à violon seul de M<sup>lle</sup> de la Guerre (1695).

5. J. Ecorcheville, *Vingt Suites d'orchestre du dix-septième siècle français* (1640-1670), t. I, p. 18, t. II, p. 87. Dans son livre : *Geschichte des Violinspiels*, M. Moser se fonde sur cet exemple rarissime pour traiter de vieille fable l'assertion suivant laquelle les violonistes français ne connaissaient, avant le dix-huitième siècle, que la première position (*loco cit.*, p. 158).

6. Rondeau de la Sonate IV (1704).

7. Dr Gustav Beckmann : *Das Violinspiel in Deutschland vor 1700* (1918). Exemples nos 3, 5, 6.





MÉNÉTRIER ALLEMAND JOUANT DU POUCE

(Collection de l'auteur.)





(1695) indique des doigtiers pour les deuxième, troisième et quatrième positions<sup>1</sup>.

Aux environs de 1715, des violonistes audacieux se hasardent jusqu'à la quatrième position qu'ils sont amenés à employer pour exécuter plus facilement des trilles placés sur l'*ut*<sup>5</sup> de la chanterelle<sup>2</sup>. Sénallié démanche même, par degrés conjoints, jusqu'à la septième position<sup>3</sup>, tandis qu'en 1723, Denis atteint la huitième dans sa sonate XII. Sans doute, au cours de ces ascensions, les violonistes cheminent, le plus souvent, sur la chanterelle seulement, et de proche en proche, en progression régulière; ils n'exécutent ainsi que des figurations séquentielles. Toutefois, Bouvard sait déjà utiliser plusieurs cordes à la quatrième position.

Quant à Leclair, il se lance crânement à l'assaut des positions élevées. On le voit, dans son deuxième Livre, exécuter des passages difficiles à la quatrième position, sur deux et trois cordes; dans le quatrième Livre il atteint l'*ut*<sup>6</sup>, et surtout, il réussit à merveille le saut brusque, instantané, de l'extrême aigu au grave<sup>4</sup>.

Dans ses concertos, Leclair parvient couramment à la septième position<sup>7</sup>.

Autour de notre grand violoniste, ses émules ne se risquent pas aussi fréquemment dans les hautes régions de l'échelle; on peut dire, cependant, que vers 1730 l'usage de la quatrième position sur plusieurs cordes est presque universellement pratiqué. Mondonville, en 1733, joue aisément aux cinquième et sixième positions; Guillemain, en 1734, réalise des passages à la sixième et à la septième positions; lui aussi pratique les « grands écarts », les bonds de trois octaves, par exemple<sup>6</sup>. Malgré sa réputation brillante et méritée, Guignon, en tant que virtuose, reste bien en deçà de Leclair et de Guillemain. Dans ses sonates de 1737, le futur « roi des violons » ne dépasse pas la cinquième position, et encore sa main se meut-elle par degrés conjoints.

Batteries et arpèges étant susceptibles de se réaliser à la quatrième et la cinquième position sur deux et trois cordes, il s'ensuit que les compositeurs possèdent une beaucoup plus grande liberté d'écriture, et peuvent se risquer à proposer des traits compliqués à l'aigu, au lieu de se borner à de longues et monotones séquences exécutées sur une seule corde. Le registre élevé du violon se trouve donc exploité avec beaucoup de zèle et d'intensité. Certains s'en alarment du reste, et protestent contre les sonorités acides de la chanterelle : « Examinons attentivement, écrit Bollioud-Mermet, un musicien qui joue des sonates dans le nouveau goût. Nous verrons que des quatre chordes de son violon, il ne touche presque que les deux chanterelles. La plus haute surtout est celle sur laquelle il s'exerce par préférence. Il quitte toute l'étendue de son instrument; et méprisant, pour ainsi dire, les tons sonores qu'il y trouveroit, il s'attache à tirer des sons aigres, souvent faux, d'une chorde que le démanchement a réduite à deux pouces de longueur. On admire, cependant, les efforts qu'il fait, comme des prodiges de l'art. On diroit, à le voir, qu'il a fait une gageure, où il s'est engagé, en dépit de l'oreille et du goût, à grimper au delà des bornes du manche. Les applaudissemens l'encouragent de plus en plus à affronter le voisinage périlleux du chevalet, et tous ses succès se terminent à faire rendre à une chorde raccourcie des sifflemens plutôt que des sons<sup>7</sup>. »

1. Dr Gustav Beckmann, *loco cit.*, p. 41.

2. Ainsi Sénallié, dans l'*Aria* de la Sonate IX (1712). — Pincherle, *loco cit.*, p. 17.

3. *Allegro assai* de la Sonate X (1716).

4. *Andante* de la Sonate IV (*Livre IV*), p. 13.

5. Voir à Leclair, *Technique des Concertos*.

6. *Allegro ma non presto*, Sonate II (*Livre I*).

7. Bollioud-Mermet : *De la corruption du goût en France* (1746), p. 30.

Bollioud-Mermet ne prise donc guère les chevaliers de la chanterelle; à maintes reprises, il s'élève contre leurs acrobaties dont son oreille souffre : « ils pêchent... par la hauteur excessive du ton<sup>1</sup> ». Il critique la mode qui consiste à « s'étendre surtout dans le haut, extrémité la plus désagréable à l'oreille<sup>2</sup> ». Il blâme les virtuoses, au nom du « naturel », et trouve aisément dans l'esthétique de son temps des armes décisives contre l'usage de sonorités qu'il estime « contraires à la nature ». C'est un sentiment analogue qui perce dans l'écrit macaronique d'Hubert Le Blanc, lorsque, comparant, du point de vue de l'exécution, les pièces et les sonates, il semble préférer, dans les secondes, le « son continué comme la voix ». Pour lui, les sonates relèvent plus du naturel que les pièces : « On a vu qu'on se trouvait bien des Sonates à l'usé parce qu'on y lie la conversation des doigts qui dure longtemps sans tomber. Au lieu que dans les Pièces, on a recours aux saillies qui ne sont bonnes qu'à l'extraordinaire... En place des Pièces (où il y a trop d'artifice), ont donc été adoptées les Sonates comme humanisant plus leur stile<sup>3</sup>. »

Et ainsi se manifeste, une fois de plus, la théorie esthétique alors en faveur, cette théorie qui, d'une part, érige la nature, le naturel, en critérium du beau, et qui, d'autre part, impose à la musique instrumentale un caractère nettement anthropomorphique. Il est du devoir du violon de chercher à se rapprocher de l'instrument par excellence, de l'instrument-type, à savoir de la voix humaine, et nous avons vu l'abbé Robineau inscrire en tête d'une variation de menuet : « Imitant la voix humaine. » Au reste, la terminologie expressive du violon, en employant la désignation de *Cantabile*, par exemple, marque bien ce rattachement à l'école vocale, et rappelle quelles furent les origines de la musique instrumentale, simple transcription de celle qui était confiée aux voix.

La « conquête de l'aigu », si méthodiquement entreprise par l'école de Leclair, se poursuit pendant la période de transition qui s'écoule de 1740 à 1760. Déjà en 1738, J.-B. Cupis parvient presque aux limites du manche, en réalisant des batteries qui nécessitent l'emploi de la huitième position. Au cours de son concerto, Branche utilise les positions élevées sur toute la largeur de la touche, puisqu'il entremêle des incises effectuées à l'aigu d'autres incises situées à deux octaves au-dessous des premières; non seulement, il « reste à la position », mais encore il y pratique des passages de cordes, sautant du bourdon à la chanterelle. Tous nos violonistes des environs de 1740 sont passés maîtres dans l'art des batteries et des arpèges. Dauvergne, en 1739, bondit par-dessus deux cordes, et cela, pendant des mouvements vifs. Le Maire, à la même époque, exécute des séries de batteries, à note inférieure fixe, qui l'amènent jusqu'à la huitième position. Avant 1750, la conquête du manche se trouve complètement assurée; Pagin, Lamoninary, Le Blanc, démanchent avec la plus grande facilité, et travaillent à l'aigu sans aucune gêne.

Le développement de la technique de la main gauche entraîne les violonistes

1. Bollioud-Mermet, *loco cit.*, p. 24.

2. *Ibid.*, p. 25.

3. H. Le Blanc, *Défense de la Basse de viole* (1740), pp. 23, 27. De même, Corrette, en 1753, attribue la décadence des pièces à l'apparition et au développement de la sonate : « Or c'est ce nouveau genre de musique qui a fait dispa-

raître tous les Instruments qui ne jouoient que des Pièces, devenant pour lors inutiles dans le Concert. Le clavecin seul est resté comme l'âme de l'harmonie, le soutien et l'honneur de la Musique. » (Michel Corrette : *Le Maître de clavecin pour l'accompagnement*, 1753, Préface.)

à multiplier les indications relatives aux doigts, indications qui sont plutôt rares même à l'époque de Leclair; c'est que la nécessité, non seulement de « rester à la position », mais encore de rechercher les régressions ou les extensions de doigts les plus efficaces pour exécuter des traits ramassés sous la main, obligeait à préciser le doigter, à choisir et à fixer celui qui, avec le minimum de déplacement de la main et des doigts, permettait de réaliser au mieux des passages vétilleux. On voit alors les violonistes marquer très nettement et abondamment leurs indications de doigts; ils sont conduits encore dans cette voie, par le souci qu'ils ont d'*instrumenter* sur le violon, de mettre ingénieusement à contribution toutes les ressources de sonorité et de timbre que leur fournit leur instrument. A l'origine, en France, comme en Italie et en Allemagne, on a l'habitude invétérée d'employer les cordes à vide, et en particulier le *mi*. Au dix-septième siècle, par exemple, les tablatures allemandes de violon permettent de constater qu'on ne joue, pour ainsi dire, qu'avec trois doigts, le petit doigt se trouvant écarté en raison de l'usage constant que l'on fait des cordes à vide. C'est ce qui résulte de la tablature de Johann Wolff Gerhard, de Nuremberg, laquelle porte la date de 1613<sup>1</sup>. Et cette habitude est si tenace qu'au début du dix-huitième siècle, on préfère encore la sonorité de la corde à vide, du *mi* « à l'ouvert », à celle moins criarde qui résulte du *mi* effectué sur le *la* à l'aide du petit doigt<sup>2</sup>.

Pourtant, on voit Schmeltzer et J. Vierdanck (1641) rechercher des effets de sonorité provenant de l'unisson sur deux cordes, unisson obtenu au moyen du petit doigt sur l'une d'elles, l'autre sonnante à vide<sup>3</sup>.

Mais, si la pratique de la double corde propage l'utilisation du quatrième doigt, on rencontre encore bien des passages qui soulignent la préférence que l'on continue à donner à la sonorité de la corde à vide<sup>4</sup>.

Ce n'est que plus tard, que les violonistes raffinent sur la sonorité, répudient les sonorités trop crues et s'aperçoivent que la sonorité est fonction de la position. Ainsi, le goût qu'ils témoignent pour les pédales graves ou aiguës, pédales sur lesquelles ou au-dessous desquelles s'établissent des figurations plus ou moins compliquées, les incite à imposer, par des doigts appropriés, l'espèce de sonorité qu'ils désirent faire ressortir. Il n'est pas indifférent que telle corde soit entendue à vide, ou sous l'appui d'un doigt. Louis Aubert, par exemple, comme nous l'avons vu, prend soin d'indiquer que telle ou telle corde doit sonner à vide. Ceci nous amène à étudier la question de la conquête du grave, de l'utilisation que nous avons signalée comme tardive, de la quatrième corde du violon.

Ce retard dans la mise en valeur du bourdon ne s'observe pas seulement en France, mais encore en Italie et en Allemagne, où, en dépit de l'avance prise au dix-septième siècle dans la pratique de la double corde et du jeu par accords, les violonistes ne semblent pas se rendre exactement compte des ressources sonores qu'offre leur instrument. Ils portent fréquemment un jugement défavorable sur les cordes basses. Prætorius leur dénie la faculté de produire une harmonie régulière<sup>5</sup>, et si Horn, en 1663, reconnaît quelque mérite au registre grave du violon<sup>6</sup>,

1. G. Beckmann, *loco cit.*, p. 6.

2. Tel est le cas, p. ex., pour les 6 *Soli a Violino solo* et B. C. de Joh. Graff (1718) (*Ibid.*, p. 43).

3. *Ibid.*, p. 58. L'unisson sur deux cordes s'observe dans les *Sonate a due Violini soli* de Vierdanck.

4. *Ibid.*, p. 75.

5. Michael Prætorius : *Syntagma musicum*, III, p. 154.

6. Dans la préface de l'*Opus musicum*. Voir G. Beckmann, *loco cit.*, p. 43, et A. Moser, *loco cit.*, p. 115.

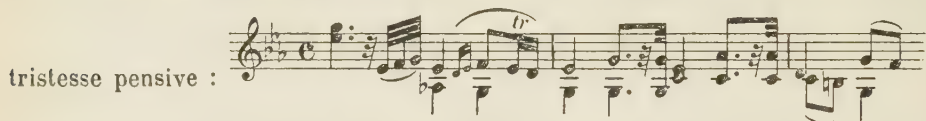


jamais, à cette époque, il n'est question de « positions » en ce qui concerne la quatrième corde. Au début du dix-huitième siècle, l'utilisation du bourdon s'effectue encore de façon extrêmement modeste.

A. vrai dire, il faut attendre Viotti pour que cette conquête se réalise pleinement; « le premier », il comprendra « la spécifique beauté de la quatrième corde<sup>1</sup> ». Leclair et ses élèves ne concèdent guère au bourdon qu'un « rôle plutôt harmonique que mélodique »; le sol se borne à servir de base, de point d'appui aux doubles cordes, aux arpèges et aux batteries<sup>2</sup>.

Avant 1750, on ne procède guère qu'à de courtes incursions sur la quatrième corde; pendant le travail des arpèges aux positions élevées, on vient la toucher en passant, sans paraître se douter de sa sonorité « suigeneris », cuivrée et mystérieuse qui rappelle celle du cor de chasse. Sans doute, surtout dans les sonates à deux violons sans basse, la fonction du deuxième violon consistant à descendre l'harmonie au grave, nombre d'imitations et de contrechants se situent sur la quatrième corde; mais ce sont là des dispositions purement harmoniques, encore qu'elles suggèrent fréquemment des impressions de gravité et de majesté qu'on demandera plus tard à des mélodies exposées tout entières sur le sol.

De même, lorsque nos violonistes écrivent en doubles cordes, ils ont très souvent recours au bourdon, non seulement pour compléter leur harmonie, mais encore pour souligner le caractère méditatif ou recueilli de leurs morceaux. C'est ainsi que J.-M. Leclair ouvre le *Grave* de son *Tombeau* par une phrase à laquelle l'utilisation continue de la quatrième corde imprime un aspect d'austérité et de



Ici, les deux points de vue, harmonique et expressif, s'accordent et se complètent l'un par l'autre. Mais, à cette époque, on ne connaît point, en France, de ces chants larges et soutenus qu'Hændel, par exemple, confie à la quatrième corde<sup>3</sup>. Pergolèse, dans le *Largo* de l'une de ses sonates en trio, expose sur le sol du premier violon une phrase dont la simplicité n'a d'égale que l'émouvante grandeur<sup>4</sup>. Sans concevoir, d'une façon aussi nette, la quatrième corde du violon comme un précieux instrument d'expression mélodique, Leclair, ainsi que nous l'avons vu, s'ingénie pourtant à en exploiter le plus possible les ressources, notamment dans son quatrième Livre. Après lui, Guillemain, dans sa *Chasse*, publiée par Cartier, réalisera, grâce aux sonorités cuivrées de la quatrième corde, une parfaite imitation du cor de chasse; nous en dirons autant de Branche, de Mathieu le fils. Avec Gaviniès, le progrès est encore plus sensible; le caractère langoureux, mélancolique de sa mélodie le prédisposait à une registration grave, songeuse. Aussi, n'est-il pas rare de rencontrer chez cet auteur des mélodies d'une certaine longueur qu'il place sur le bourdon. Ses élèves perfectionnent et

1. M. Pincherle, *loco cit.*, p. 14. Comme exemples de l'utilisation expressive de la 4<sup>e</sup> corde par Viotti, nous signalerons, dans la 1<sup>re</sup> Livraison de 12 sonates pour le violon (S. Richault), un passage de la 2<sup>e</sup> reprise de l'*Allegro moderato* 2/4 de la Sonate I en *mi* majeur, ou bien la fin de l'*Allegro moderato* 2/4 de la Sonate III

en *ré* majeur. Voir aussi le Concerto XXI (Lettre A) en *mi* majeur, etc.

2. Pincherle, p. 14. *loco cit.*,

3. Telle, la mélodie célèbre de l'opéra *Serse* (*Xerxès*).

4. Sonate XI, à 2 violons et B. C. Edon Longo-Ricordi, *Largo*, 3/4.


étendent l'exploitation du grave. Le Duc, Vachon, Capron, cultivent les belles et puissantes sonorités de la quatrième corde, à laquelle ils demandent, encore, des effets de tendresse et de mystère.

Il va sans dire que tous ces musiciens n'ont plus rien à apprendre à l'aigu; tous se distinguent par l'audace, par la crânerie de leurs démanchers; ils attaquent sans préparation, sans cheminement d'approche, les notes les plus élevées.

**La double corde.** — La pratique de la double corde prend, de très bonne heure, droit de cité dans la technique de nos violonistes comme dans celle des Italiens et des Allemands; elle est connue et employée assez souvent, dès la fin du dix-septième siècle, et nous en avons rencontré des exemples chez M<sup>lle</sup> de la Guerre et chez J.-F. Rebel. Duval joue fréquemment en doubles cordes, soit, d'abord, en utilisant une corde à vide, soit en accompagnant, à l'aide de blanches, une partie supérieure écrite en noires<sup>1</sup>, soit, enfin, en pratiquant librement le style fugué, à l'exemple de Corelli. Il prépare même le double trille, tandis que Mascitti, dès 1704, emploie la double corde aux diverses positions, avec une dextérité déjà très remarquable, et que Marchand le fils écrit, en 1707, un « Air par accords<sup>2</sup> ».

Il est à remarquer à ce propos que certains accords de cette époque sont inexécutables sous la forme où ils sont écrits. Le docteur Beckmann souligne avec raison la différence qui persiste aujourd'hui encore entre l'indication fournie par l'écriture d'un accord, entre la « tablature » de cet accord et sa réalisation sur le violon<sup>3</sup>. Nous ne jouons pas les accords exactement comme ils sont écrits. L'exemple suivant montre comment l'instrument interprète l'écriture stricte; il coupe, pour ainsi dire, en deux l'accord de quatre notes, et en réalise successivement les deux parties, ou bien il joue rapidement les deux notes de base et pro-

longe les deux autres :



A fortiori, l'exécution doit-elle être arpégée lorsque l'accord, plaqué en tablature, contient des notes qui s'effectuent sur la même corde au moyen de doigts différents; tel est le cas pour l'accord de trois notes suivant, que nous empruntons à M<sup>lle</sup> de la Guerre et qu'il est impossible de jouer « plaqué<sup>4</sup> » :



Il apparaît nettement que les violonistes des environs de 1710 se montrent friands de sonorités inédites, et nous avons rencontré en Piani dit Desplanes l'inventeur de l'unisson sur deux cordes, dont l'une sonne à vide; on les voit pratiquer de plus en plus les accords de trois et de quatre notes, et user, à ce propos, comme Louis Francœur, en 1713, de la technique du pouce, lequel passe de son rôle de soutien du manche à un rôle plus actif, puisqu'il peut s'employer

1. *Prélude* de la Sonate II (1704). — Pincherle, *loco cit.*, p. 34. M. Andréas Moser, *loco cit.*, pp. 175, 304, range parmi les élèves de Duval le Hessois J.-A. Birkenstock.

2. Pincherle, *loco cit.*, p. 35. — Il s'agit de l'*Adagio* de la Sonate IV dans lequel on reste

tout le temps à la première position, avec recours à la demi-position.

3. G. Beckmann, *loco cit.*, p. 78 et suiv.

4. *Courante* en ré min. de l'édition de 1707 des *Pièces de clavecin*.

sur la corde grave de l'instrument<sup>1</sup>. Dès cette époque, les violonistes ont acquis une grande habileté dans le maniement de la double corde, et sont parvenus à effectuer de difficiles croisements de doigts. En même temps, ils raffinent sur le principe de l'utilisation de deux sons simultanés; des deux cordes qu'ils font sonner ensemble, l'une tiendra une note, tandis que l'autre servira de support à un trille; ou bien, les deux notes seront trillées; la « variation » s'introduit de la sorte dans la double corde.

Toutes les ressources de celle-ci atteignent leur complet épanouissement dans l'œuvre de violon de J.-M. Leclair. Leclair pratique les extensions, les régressions de doigts; lorsqu'il exécute le double trille, il ne le situe pas prudemment, comme ses devanciers, sur les cadences finales, ou bien dans les mouvements lents; il jette ses doubles trilles au sein des pièces vives; il les réalise aux positions élevées; il imagine le tremolo de la main gauche, qui lui permet d'accompagner la partie chantante et de donner à l'auditeur l'illusion qu'il entend deux instruments à la fois<sup>2</sup>.

Mondonville, lui aussi, bien que de virtuosité inférieure à celle de Leclair, se sert très habilement de la double corde et du double trille, pour lequel il indique souvent des doigtsers. Il a le mérite d'avoir introduit dans l'école française la pratique des sons harmoniques, si curieuse au point de vue de l'exploitation de sonorités nouvelles. Quant à Guillemain, il atteint et même dépasse parfois Leclair dans le jeu de la double et de la triple corde; excellant aux croisements de doigts, et réalisant les accords les plus ardu dans des positions difficiles, il exécute de véritables points d'orgue tout en doubles cordes, voire en doubles trilles; aucune acrobatie ne l'arrête<sup>3</sup>.

Moins audacieux, Guignon se contente des ressources classiques de la double corde, dont il tire des effets assez pittoresques, en jouant pianissimo des passages écrits sur deux cordes; ici, l'impression harmonique se corse d'une impression dynamique. Toute l'école de ce que nous avons appelé l'époque de transition, et dont le centre de gravité se trouve placé en 1730, consacre à l'étude de la double corde une attention extrême; chacun s'efforce de créer quelque nouveauté. Ainsi, Cupis réalisera des unissons sur deux cordes, non plus, comme Piani et Leclair, au moyen d'une corde à vide et d'une corde touchée, mais bien à l'aide de deux cordes touchées simultanément; il fera, par exemple, sonner deux *ré*, l'un obtenu par le premier doigt sur le *la* à la troisième position, l'autre obtenu par extension du petit doigt sur la troisième corde. Ce violoniste travaille avec succès les extensions, extensions de dixième, voire de onzième<sup>4</sup>. Il frappe de larges et puissants accords de quatre notes; enfin, il introduit la double corde dans les éléments qui servent à décorer, à orner la mélodie, et, le premier, il exécute des *coulés* sur deux cordes. On aime alors beaucoup le système des pédales graves sur lesquelles évolue une souple mélodie. Chez Branche, certaines de ces pédales sont même trillées.

Le goût que les artistes du violon professent à l'endroit de la double corde les amène, comme les violonistes du dix-septième siècle que nous avons signalés, à

1. Sonate VIII (1715). Francœur met en note des arpèges : *Le Pouce*.

2. Voir p. ex., dans le Livre IV, l'*Andante* de la Sonate IV et l'*Allegro* 3/4 de la Sonate VI.

3. M. Andreas Moser le qualifie de « virtuose éminent ». (*Loco cit.*, p. 376.)

4. Sonate II, *Œuvre I* (1738).



discorder leur instrument, procédé qui facilite singulièrement le jeu sur deux cordes. Notons, à ce sujet, que Biagio Marini, avec sa *Sonata II per il Violino d'Inventione* (1629), a ouvert la voie aux essais de *scordatura*, en désaccordant temporairement la chanterelle; il abaisse celle-ci à l'*ut*, ce qui lui permet d'exécuter facilement des passages en tierces, puisqu'il suffit d'un seul doigt posé sur la *la* et la chanterelle pour faire entendre des tierces. D'autre part, on sait que la *scordatura* constitue une des caractéristiques essentielles de la technique du violon en Allemagne au dix-septième siècle. Biber la pratique tantôt en vue de susciter de nouveaux effets de sonorité, tantôt pour faciliter le jeu en double corde; mais au dix-huitième siècle, l'usage de la *scordatura* se restreint et se démode<sup>1</sup>. En France, Jean le Maire, en 1739, accordera son violon à la *quarte*, c'est-à-dire par quarts successives<sup>2</sup>. Vers la même époque, Tremais et Corrette se servent aussi de l'artifice de la *scordatura*. Trois sonates de l'œuvre IV de Tremais sont « discordées », et ce violoniste, dont la virtuosité était extrême, accompagnait en *pizzicato*, effectué sur une corde discordée, le chant qu'il réalisait *col arco* sur une autre corde de son violon<sup>3</sup>.

Puisque nous en sommes aux scordatures, nous rappellerons que Bertheaume, en 1769, écrivant une *Sonate dans le style de Lolli*, descend le bourdon au *ré* grave, et obtient ainsi, outre un renforcement de la sonorité des accords frappés, des effets fort intéressants d'harmonie, car l'artifice de la *scordatura* permet d'exécuter facilement des intervalles de dixième.

Nos violonistes de 1750 sont extrêmement habiles dans la pratique des octaves et des extensions. Pagin, Lamoninary, le Blanc, réalisent celles-ci avec aisance; Le Blanc fait même des batteries de dixièmes. Avec L'Abbé le fils, nous rencontrons encore un virtuose de l'extension, comme aussi un praticien consommé du double trille, qu'il exécute en séries et dont il entremêle des passages rapides. Nous en dirons autant de Mathieu le fils, qui risque des traits en tierces et en sixtes dans le haut de l'échelle du violon, et de Piffet, très adroit dans les régressions de doigts et dans les accords brisés réalisés tout près du chevalet. L'innovation la plus intéressante consiste dans les batteries de sons harmoniques imaginées par L'Abbé le fils en 1760<sup>4</sup>.

L'école de Gaviniès ne pourra donc guère apporter d'innovations profondes à une technique aussi poussée. Elle se contentera, conformément à l'esthétique du temps que le développement de la musique symphonique commence à élargir, de creuser plus avant dans le champ des sonorités inédites; elle s'engage déjà sur la voie du romantisme sonore; elle cultive les bariolages de cordes, les effets persistants de cordes à vide; comme Tartini, Gaviniès multiplie des batteries de doubles cordes; il affectionne les frottements de seconde, l'éclat singulier et troublant des dixièmes, et, dans ses fameuses *Matinées*, il combine l'extension simultanée du deuxième et du quatrième doigt; chez lui, la main gauche est parvenue à un remarquable degré de mobilité, et maints passages de son œuvre annoncent Paganini<sup>5</sup>.

1. Voir G. Beckmann, *loc. cit.*, pp. 24, 49 et suiv.

2. *Rondeau* ♯ de la Sonate I.

3. *Andantino* C de la Sonate II (vers 1740).

4. 2<sup>e</sup> Recueil d'*Airs françois et italiens*.

5. Gaviniès était un remarquable technicien de l'arpège. — D'après M. Bruno Studeny, *Joh.*




Gottlieb Graun, le meilleur élève de Pisendel, aurait, dans la cinquième Sonate de son Livre de 1726, annoncé les problèmes d'arpèges que Gaviniès devait résoudre dans ses *Matinées* (*La Sonate de violon en Allemagne pendant l'époque de transition*, p. 5).



Les disciples du maître bordelais continuent sa brillante tradition. Simon Le Duc lance à l'aigu d'étincelantes séries octaviées, et se complait dans la moirure romantique des bariolages, pour laquelle il indique des doigtiers très précis. Capron impose à certains arpèges une sonorité spéciale, au moyen de notes réalisées par extension; Vachon se montre friand de pédales acides soutenant des figurations situées à l'aigu, comme aussi d'intervalles altérés nécessitant de continuel croisements de doigts, tandis que Bertheaume escalade le manche à l'aide d'octaves qui vont jusqu'aux *si<sup>3</sup>* et *si<sup>6</sup>*. Enfin, Guénin et l'abbé Robineau sont d'excellents virtuoses de la double corde. Robineau, qui utilise aussi bien le grave que l'aigu, suggère des impressions nocturnes en menant, à la fois, un chant tranquille sur le *ré* et sur le *sol*<sup>1</sup>. Enfin, les concertos de Paisible contiennent des séries de dixièmes placées au sein de mouvements vifs.

\*  
\* \*

3° **Les ornements.** — Si l'on se rappelle en quels termes le P. Mersenne s'émerveille des « mignardises » et des nombreux ornements dont se pare le jeu du violon, on doit se montrer surpris de rencontrer si rarement, chez nos violonistes, de ces *tables d'agréments* dont nos clavecinistes sont si prodigues. En effet, exception faite de Toinon, dont la *table d'agréments* appartient plutôt à un ouvrage pédagogique qu'à un recueil proprement musical, les seuls violonistes qui aient joint à leurs œuvres de pareilles tables sont au nombre de deux : Piani et Mondonville. Encore le premier de ces deux musiciens n'est-il pas Français. Il faut admettre, pour expliquer cette pénurie d'indications, que les prescriptions données dans les *Méthodes* et relatives aux ornements paraissaient suffisantes aux auteurs de sonates de violon, et qu'ils s'y conformaient sans éprouver le besoin de les modifier.



Quoi qu'il en soit, l'*Avertissement* que Piani dit Desplanes imprime en tête de son œuvre l'énumère le *battement* ou *pincé* , le *trille* ou *tremblement* qu'il représente par le signe  et le *pincé* correspondant au signe <sup>2</sup>.

Jean-Marie Leclair I fait bien précéder ses deuxième et quatrième Livres d'*Avertissements*; mais ces avertissements ne sont point destinés à fixer des signes d'ornements. Seul, celui du quatrième Livre contient quelques conseils relatifs aux agréments dont il proscriit l'abus : « Un point important, et sur lequel on ne peut trop insister, c'est d'éviter cette confusion de notes que l'on ajoute aux morceaux de chant et d'expression et qui ne servent qu'à les défigurer. »

Enfin, Mondonville traite des agréments en tête de ses œuvres IV et V. Dans l'œuvre IV, il donne un *Exemple des agréments*, à la suite de son *Avertissement utile pour jouer les sonates dans le goût de l'auteur*, et sa table comporte huit agréments ou signes d'exécution : *port de voix*, *cadence*, *pincé*, *détaché*, *articulation*, *port de voix et pincé*, *suspension*, *son harmonique*<sup>3</sup>.

L'œuvre V contient également, ainsi qu'on l'a vu dans la troisième partie, un

1. Ainsi qu'on l'a vu en étudiant la Sonate VI de ce violoniste.

2. Piani utilise les signes de *tremblement*  et de *pincé*  de François Couperin, qui sont aussi ceux dont Toinon faisait usage. Voir à l'Introduction du présent ouvrage.

3. La *cadence*, le *port de voix*, le *pincé*, le *port de voix et pincé* de cette table sont de tous points analogues aux agréments de même nom qui figurent dans la table d'agréments insérée par Rameau dans son Livre de *Pièces de clavecin* de 1724.



VIOLONISTE S'ACCORDANT

Dessins de WATTEAU. (Ancienne collection Jacques Doucet.)



*Exemple des agréments pour le clavecin et pour la voix qui porte neuf agréments : cadence préparée, pincé, port de voix, port de voix et pincé, note détachée, cadence, doublé, arpège en montant, arpège en descendant*<sup>1</sup>.

Chez nos premiers sonatistes, de M<sup>lle</sup> Jacquet de la Guerre à François Duval, le *trille* ou *cadence* est toujours représenté par +. M<sup>lle</sup> de la Guerre emploie cependant, concurremment avec ce signe, le signe ^v. Chez Rebel, la terminaison des trilles s'indique sur les notes longues; on en rencontre même des exemples dans les *Allemandes*. Tel est aussi le cas pour Duval, qui prolonge un trille battu du deuxième doigt pendant plus de deux mesures<sup>2</sup>. M<sup>lle</sup> de la Guerre, Brossard, Rebel et Duval font largement emploi des coulés, que ceux-ci soient représentés par des petites notes isolées ou par des groupes de petites notes<sup>3</sup>.

Le signe + paraît seul dans les œuvres de la plupart des prédécesseurs de Leclair. On voit pourtant Piani et Sénallié indiquer le *pincé* par le signe ^v et faire état des signes + ^v et ^v. Chez le violoniste Mascitti, il se rencontre des cas de trilles où la terminaison est figurée même dans des mouvements d'allure assez animée, tels que la *Corrente* et le *Menuet*. La Ferté placera avant un trille un petit *gruppetto* de quatre notes<sup>4</sup>, tandis que Piani introduira ces *gruppetti* à l'intérieur de sa mélodie. Tous ces auteurs trillent le plus souvent des deuxième et troisième doigts, et Mascitti prolongera un trille battu du deuxième doigt durant trois mesures et demie. Mais, il arrive souvent que le trille s'effectue au moyen du quatrième doigt; ainsi Sénallié<sup>5</sup>, Besson<sup>6</sup>, J. Aubert<sup>7</sup> et François Francœur trillent du petit doigt.

Nous avons vu que, non seulement Marchand le fils superposait un trille à une partie mélodique, mais encore qu'il dessinait une ébauche déjà fort nette et très intéressante du double trille. Sénallié introduira dans un *Adagio* une chaîne de trilles<sup>8</sup> et saura, comme Mascitti, soutenir longtemps l'éclat d'une cadence, tandis que J. Aubert se hasardera à réaliser le double trille, mais non plus comme Marchand, en mettant à contribution une corde à vide; il effectuera le double trille sur deux cordes portant l'appui des doigts<sup>9</sup>.

La plupart des auteurs que nous avons rangés dans le groupe des prédécesseurs de Leclair saupoudrent leur musique d'une ornementation touffue; ports de voix simples ou multiples, mordants, *gruppetti*, se rencontrent quelquefois à chaque mesure. La fonction des trilles est double; presque toutes les cadences se parent de leur scintillement soutenu, et ils mettent de rapides éclairs, de brefs accents, dans le tissu parfois un peu monotone des figurations.

Ces trilles, Leclair les place, lui, un peu partout; il ne se préoccupe pas seulement d'en garnir les cadences et de les glisser dans les passages brillants; il les emploie en toute circonstance, en dépit de la réserve qu'il affiche au cours de l'*Avertissement* de son quatrième Livre, à l'égard des ornements et des « manières ». Non seulement, il pratique couramment le double trille, mais encore, il

1. Même observation que ci-dessus pour la *cadence*, le *doublé*, l'*arpège en montant* et en *descendant*.

2. *Rondeau* de la Sonate V (1704).

3. Les *ports de voix*, ascendants ou descendants, sont figurés, soit par des petites notes, de la valeur d'une croche, soit par des petites notes de la valeur d'une double croche; les

*gruppetti* intérieurs sont parfois représentés par de petites triples croches.

4. Sonate II.

5. Sonates II, IV (5<sup>e</sup> Livre).

6. Sonate III (1720).

7. Sonates I, IX (1<sup>er</sup> Livre), VI (3<sup>e</sup> Livre), I (4<sup>e</sup> Livre).

8. *Adagio* de la Sonate VIII (4<sup>e</sup> Livre).

9. *Adagio* de la Sonate VIII (2<sup>e</sup> Livre).



s'essaye dans le trille sur sixte et multiplie les chaînes de trilles vers l'aigu. Nous avons signalé la curieuse ornementation de l'*Adagio* de la Sonate VI (4<sup>e</sup> Livre). Leclair est un violoniste plein de ressources dans l'ordre ornemental.

Mondonville et Guignon se servent, outre du signe +, des signes  $\wedge$ ,  $\hat{\wedge}$  et  $\blacktriangledown$  (*pinçé*). Mondonville trille du quatrième doigt et effectue des trilles sur sixte. Quant à Guillemain, il marque la terminaison de ses trilles par de petites notes, petites notes dont, d'ailleurs, il enrobe fréquemment les échelons successifs de sa mélodie. Enfin, Mangean réalise des *grupetti* en tierces<sup>1</sup>.

Pendant l'époque que nous avons intitulée période de transition, le signe *tr* apparaît pour désigner le trille. C'est le violoniste Cupis qui, le premier, le fait graver dans ses sonates, en l'accompagnant parfois d'une terminaison en petites notes :



Il se sert aussi du signe  $\omega$ , qui, chez Rameau, signifie la *double cadence*. De même, Pagin emploie pour le trille la désignation *tr*. Canavas, Exaudet et Lamoinary utilisent à la fois les signes  $\wedge$  et +. Comme Cupis, Hanot, Branche et Pierre Miroglio font précéder leurs mordants d'une petite note d'appel. Branche cultive le double trille, et Pagin lance souvent de brillantes chaînes de trilles<sup>2</sup>. Enfin Sohier l'ainé marque ces ornements par la lettre *t*.

Alors que Louis Aubert, Papavoine et Vibert restent fidèles à l'ancienne séméiographie, et indiquent seulement leurs trilles par la petite croix classique, Miroglio le cadet grave le signe  $\wedge$ . L'agilité des violonistes est alors devenue telle qu'ils ne se bornent plus au double trille isolé. Ce double trille, L'Abbé le fils le réussit en séries<sup>3</sup>, et le place au sein de morceaux rapides. Il exécute une *cadenza* avec passage de sixtes dans une composition de son œuvre de 1764<sup>4</sup>. Enfin, Piffet le cadet pousse habilement des coulés et ports de voix en doubles cordes.

L'ornementation prend un caractère spécial avec l'école de Gaviniès. Tout en demeurant très développée, très serrée et très touffue chez plusieurs violonistes, entre 1763 et 1780, comme, par exemple, chez Capron, Le Duc, Vachon et l'abbé Robineau, elle tend de plus en plus, chez Gaviniès, Le Duc, Bertheaume, Guénin, à s'employer de façon plus discrète, à se confiner dans son rôle essentiel qui consiste à souligner, à renforcer l'expression. La mélodie se dégage alors de l'excès de végétation parasite dont elle s'encomrait aux environs de 1750 ; elle se simplifie, adopte de grandes lignes sobres, au sein desquelles trilles et ornements, judicieusement disposés, prennent une valeur plus grande et une éloquence nouvelle.

Ainsi, les mouvements lents et tranquilles de Gaviniès abritent de souples *grupetti* qui, en se détendant, poussent la mélodie, font ressort, en quelque sorte ; il en est de même chez Le Duc et chez Vachon. Alors que Gaviniès se sert du signe + dans ses sonates et dans ses concertos, il emploie l'abréviation *tr* dans ses *Vingt-quatre Matinées*. Le Duc, Bertheaume et Vachon utilisent les deux façons de désigner le trille, tandis que Guénin et Robineau inscrivent tantôt +, tantôt  $\wedge$ .

1. Sonate IV.

2. Sonate V (*Œuvre* I).

3. Sonate V (*Œuvre* VIII).

4. Sonate II (*Œuvre* VIII).

Dans les œuvres de tous ces auteurs, l'ornementation comporte encore de gracieuses guirlandes de sextolets de doubles croches.

Enfin, les *points d'orgue* ou *cadences* deviennent de plus en plus nombreux dans la littérature du violon où ils ne se glissent plus implicitement, mais où ils sont expressément désignés. Rappelons que, dès 1741, Pierre Miroglio cultive le point d'orgue libre (*Libertas*), que Bertheaume, en 1769, introduit une brillante *cadenza* dans sa sonate inspirée de Lolli, que ses duos à deux violons (œuvre II) contiennent aussi des points d'orgue confiés aux deux instruments, enfin, qu'il en est de même dans les sonates de Simon Le Duc de 1771 et dans les concertos de Paisible parus à cette époque.

L'habitude des points d'orgue, nous l'avons montré au cours de cet ouvrage, est fort ancienne; le style instrumental a hérité du point d'orgue, de la cadence fleurie du style vocal<sup>1</sup>. Cette cadence surgit dans nos sonates, soit à l'intérieur des *Adaios* qui découlent du *Prélude* et empruntent à celui-ci son caractère d'improvisation et de *Capriccio*, soit dans les *Allegros*. Née dans la sonate, elle se confine par la suite dans le concerto. Elle fixe généralement son point d'appui sur une harmonie de dominante, surtout sur l'accord de septième de dominante, et, dans les concertos, elle s'installe généralement après le dernier *solo*. Au début du dix-huitième siècle, les cadences sont rarement indiquées explicitement; dans la seconde moitié du siècle, elles le sont plus fréquemment, et Ch.-Ph.-S. Bach leur impose comme règle de partir sur l'accord de quarte et sixte, dispositif qui, ainsi que le montre M. Knödt, donne pleine satisfaction à la logique du sens harmonique :

$$I, IV, \left| \begin{array}{c} \overline{6} \\ 4 \end{array} \right| \begin{array}{c} 5 \\ 3 \end{array} I^2.$$

À la fin du siècle, la mode des cadences suggère des recueils spéciaux dans lesquels les violonistes peuvent puiser une ornementation toute préparée. Ainsi, le *Mercury* de janvier 1778 annonce un *Recueil de points d'orgue en tous les tons pour le violon*<sup>2</sup>.

À l'exécution incombe le soin de mettre au jour le secret que cache la musique, de révéler tout ce que le goût de l'époque attend de celle-ci.

Si nos violonistes ne nous ont guère laissé de documents objectifs sur leur façon d'interpréter les œuvres instrumentales, nous possédons cependant de précieuses indications relatives à l'interprétation des mouvements, indications qui nous sont fournies par le recueil des *Six Symphonies à grande orchestre* de l'œuvre XII de Gossec (1769) que possède la bibliothèque du Conservatoire<sup>4</sup>. Ce

1. Au seizième siècle, on enseigne l'art d'enjoliver les notes terminales, et en 1533 paraît la *Fontegara* de Silvestro Ganassi dal Fontego.

2. H. Knödt, *Zur Entwicklungsgeschichte der Kadenzten im Instrumental Konzert* (Recueil de la Société internationale de Musique, avril-juin 1914, p. 414). — M. Knödt cite une cadence *explicite* d'un concerto de violon de Giuseppe Tiner (1740). Sur l'habitude du départ de la cadence sur l'accord de quarte et sixte, voir l'article *Cadenza* du Dictionnaire de Lichtenthal (I, p. 156). — On consultera aussi l'article de M. Pincherle : *Sur une cadence-caprice pour*

*violon de l'an 1693* (*Revue de Musicologie*, décembre 1922, pp. 164 et suiv.), article qui vise une cadence développée en forme de caprice et insérée dans la Sonate V des *Encaenia musices* du bénédictin Romain Weichlein (Insprück, 1695).

3. *Mercury*, janvier I, 1778, p. 183. — Le prix en était de 1 livre 10 sols.

4. *Six Symphonies à grande orchestre dédiées au prince Louis de Rohan*, chez Verrier, 1769. — Dans son ouvrage déjà cité, M. E. Borrel a étudié (pp. 5-8) tout ce que les musiciens et les théoriciens du dix-huitième siècle ont écrit sur la *Mesure* et sur le *Tempo*.

recueil nous donne en détail la traduction des indications agogiques et expressives des divers morceaux de chacune des compositions qu'il contient.

C'est ainsi que l'*Andante moderato* de la Sinfonia I porte la mention suivante : « Un peu moins vite que l'*Andante* ordinaire. Ce morceau doit se jouer avec beaucoup d'expression et d'un mouvement modéré, pour rendre le jeu aisé. » Le *Molto presto* se traduit par *Très lesté*. Dans l'*Andante moderato* de la Sinfonia II, « la différence du fort au doux doit être *excessive* », et on insiste sur la nécessité, déjà exprimée pour le mouvement de même titre de la Sinfonia I, de jouer « à l'aise », sans se presser.

A l'occasion de l'*Andante moderato* de la Sinfonia V, on définit ce mouvement en le plaçant « entre le *Largo* et l'*Andante* », et on ajoute : « Expression de l'air pathétique chanté, et toujours à demi-jeu. »

La signification des titres de pièces vives est également précisée par les remarques ci-après. Un *Presto moderato* (Sinfonia II) se jouera « avec beaucoup de légèreté, et surtout de précision, dans la mesure, sans quoi les parties se disjoindront facilement ». On ajoute : « Ce morceau est chicannier. »

De même, l'*Allegro molto* exige « un grand applon (*sic*) dans la mesure, et doit aller très vite » (Sinfonia II). Un *Presto ballabile* (même symphonie) sera gai, dansant : « Ce morceau doit être joué très gaiement et lestement, bien détaché; il faut lui donner un air sautillant. » Observation analogue à l'égard de l'*Allegro ballabile* de la Sinfonia IV. Le *Quasi Presto con furie* de la Sinfonia V sera mené aussi extrêmement vite et « avec furie ».

Enfin l'*Allegretto* (Sinfonia III) est synonyme d'« un peu léger ». « Ce morceau doit se jouer plus vite que les *Andante* ordinaires, presque légèrement, presque pathétique et avec beaucoup d'expression, très peu de son, excepté aux *Forte*. »

Voilà pour l'allure et le caractère des mouvements. Mais il y a plus.

On considère toute musique « comme un langage plein de métaphores » en lequel « une infinité de correspondances » apparaissent lumineuses, ainsi que le dit si bien M. Pirro<sup>1</sup>; l'interprétation a le devoir de souligner ces métaphores et de faire ressortir ces correspondances. Il s'agit de savoir feuilleter ce grand dictionnaire de mots qu'est la musique, et d'en dégager toutes les subtilités. Or elles abondent dans le style affouillé, amenuisé, de notre école de violon, mais elles n'empiètent ni sur la noblesse, ni sur le sérieux. De la floraison ornementale qui s'épanouit au sein de cette musique, on peut dire ce que les Goncourt ont dit de Watteau, qu'elles « ont renouvelé la grâce... cette chose subtile qui semble le sourire de la ligne, l'âme de la forme, la physionomie spirituelle de la matière<sup>2</sup> ». Rappelons-nous, à ce propos, que le père André, appliquant sa théorie ordinaire du beau au « beau musical », admet « qu'il y a un beau musical essentiel, absolu, indépendant de toute institution, même divine<sup>3</sup> »; que de ce beau, propre à la musique, étranger à toute recherche et à toute velléité de « correspondance », il constate l'existence « en se rendant attentif à tout », et en décrivant très finement ses impressions de concert : « Je suivais tous les mouvemens des sons successifs ou simultanés; je les comparois entr'eux; j'en observois toutes les cadences; je les sentois, les élévations et les abaissemens, le style

1. André Pirro, *L'Esthétique de J.-S. Bach, dix-huitième siècle*, première série, pages 3-4. p. 151.

2. Edmond et Jules de Goncourt, *L'Art du* 1770), p. 160.

3. Le P. André, *Essai sur le Beau* (édit. de

coulant et nombreux de la composition, les saillies, les repos, les reprises, les rencontres, les suites, les retours...<sup>1</sup> »

À côté de ce beau absolu, propre à la musique pure, pourrait-on dire, le père André prend soin de placer ce qu'il appelle le « beau musical naturel » : « Il y a des sons, écrit-il, qui ont avec notre cœur une secrète intelligence, que nous ne pouvons méconnoître; des sons vifs, qui nous inspirent du courage; des sons languissans, qui nous amollissent, des sons rians, qui nous égaiant; des sons dolents, qui nous attristent; des sons majestueux, qui nous élèvent l'âme; des sons durs, qui nous irritent; des sons doux, qui nous modèrent. L'amour et la haine, le désir et la crainte, la colère et la pitié, l'espérance et le désespoir, admiration, terreur, audace, autant que nous avons de passions différentes, autant de sons dans la nature pour les exprimer et pour les imprimer<sup>2</sup>. »

De même, Chabanon, en cherchant « quels sont les moyens naturels qui donnent à la mélodie un caractère de tristesse ou de gaieté, de mollesse ou de fermeté », fournit quelques détails d'exécution applicables au violon; il nous dépeint la « musique tendre » qui « lie les sons », et dans laquelle « la brève piquée ne maîtrise pas impérieusement la longue pointée qui lui est jointe... Ceux dont le goût incline à la tristesse traînent les sons, leur archet craint de quitter la corde... » Au contraire, « la Musique gaie pointille les notes, fait sautiller les sons; l'archet est toujours en l'air<sup>3</sup>... »

Il ne faut donc point considérer l'ancien jeu français « comme un jeu perpétuellement musqué, poudrederisé, minuscule<sup>4</sup> ». Ce jeu connaît aussi les chemins de l'émotion et de la mélancolie, et si, jusqu'à la première moitié du dix-huitième siècle, il se complait surtout dans l'expression des sentiments moyens et des sentiments sociaux, tendresse, élégance, grâce, vers 1770 nous le voyons atteindre à une sérénité et à une largeur qui parfois dégénèrent en emphase et en grandiloquence. Un grand nombre de ces beautés du passé ne peuvent plus nous être restituées, et le seraient-elles, par impossible, qu'elles n'exciteraient plus en nous l'admiration ou le plaisir qui ravissait les contemporains de Chardin, de La Tour ou de Boucher. C'est que, peu à peu, suivant la mélancolique remarque de Quinet, « le rivage du passé disparaît à nos yeux<sup>5</sup> ».

1. Le P. André, *Essai sur le Beau*, pp. 162-163.

2. *Ibidem*, pp. 169-170.

3. Chabanon, *De la Musique considérée en elle-même...*, pp. 106-109.

4. Marc Pincherle, *loco cit.*, p. 46. — Lors du Congrès de la Société internationale de musique tenu à Paris en juin 1914, le Dr Hans Joachim Moser annonça une communication intitulée : *Bedeutung des französischen Violinspiels von*

*1530 bis 1750* (*Bulletin mensuel de l'I.-M.-G.*, mai 1914, p. 201), et qui intéressait la technique de l'Ecole française de violon. Nous n'avons pas eu connaissance de cette communication; mais le même auteur a écrit une introduction : *Das Streich instrumentenspiel im Mittelalter* pour l'ouvrage de son père, le professeur Andreas Moser : *Geschichte des Violinspiels* (Berlin, 1923).

5. E. Quinet, *Histoire de la Révolution*, p. 313.





## SEPTIÈME PARTIE

### L'ÉVOLUTION DE LA MUSIQUE DE VIOLON, EN FRANCE, AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE

---

Les études qui précèdent ont montré, en détail, de quelle façon les violonistes de l'ancienne école française procédèrent à l'élaboration de leurs œuvres. Nous avons essayé, à propos de chacun d'eux, de faire ressortir les influences artistiques et sociales qu'ils ont subies, et surtout, de souligner le très grand rôle que la musique italienne, d'abord, la musique allemande, ensuite, jouèrent pour la détermination de leurs tendances et pour l'établissement de leur style.

Nous nous sommes efforcé, enfin, de fixer, avec autant de précision que possible, la chronologie des œuvres de chaque auteur, car, trop souvent, les compositions ne sont pas datées, et déjà, dans les dernières années du dix-huitième siècle, J.-B. Cartier déplorait cette fâcheuse pratique des éditeurs. Lors de l'édition de l'œuvre V de Corelli qu'il donnait en l'an VII, il écrivait, à la fin du *Discours préliminaire* placé en tête de cette publication :

« Je profiterai de cette occasion pour engager les éditeurs de musique à mettre rigoureusement aux ouvrages qu'ils publient la date exacte du tems qui les a vu naître, car, outre que rien n'est indifférent au véritable amateur et à l'artiste, dans tout ce qui a rapport à l'art qu'ils étudient, ce seroit un moyen sûr et facile de marquer et de suivre les progrès d'un art qui, sans contredit, contribue le plus aux plaisirs de l'humanité, et qui, bien dirigé, peut contribuer même à son perfectionnement<sup>1</sup>. »

A en croire Hugo Riemann, les registres de privilèges ne permettant pas d'assurer complètement la chronologie des œuvres, il ne reste comme seul moyen d'information à cet égard, que la consultation du plus grand nombre possible de catalogues d'éditeurs. Riemann ajoute d'ailleurs que, faute de matériel suffisant, il n'a pu obtenir de résultat satisfaisant<sup>2</sup>.

Nous ne saurions souscrire à cette manière de voir; d'abord, les privilèges fixent avec une grande exactitude le moment à partir duquel tel auteur a commencé la publication de telle ou telle œuvre, et c'est là, on en conviendra, un point d'une importance extrême; ensuite, les catalogues de librairie, assez rares et de périodicité incertaine, ne sauraient être considérés comme l'unique moyen d'information, en matière de chronologie des ouvrages. Le dépouillement des

1. *Discours préliminaire* de l'édition de l'œuvre V de Corelli par J.-B. Cartier (an VII). Cette édition était la quinzisième de l'œuvre du maître de Fusignano : « J'ai, écrit Cartier, la note exacte de toutes celles qui ont précédé celle-ci, et je compte l'offrir au public dans un

ouvrage plus considérable dont je m'occupe en ce moment. » (*Essai historique et raisonné sur l'Art du violon.*)

2. *Denkmäler deutscher Tonkunst*, Band XXXIX. *Ausgewählte Werke von Joh. Schobert*, préface de Hugo Riemann, p. VII.

gazettes, feuilles d'annonces et d'avis divers fournit des renseignements infiniment plus nombreux et plus précis.

Quoi qu'il en soit, il nous reste maintenant à dégager de l'ensemble des observations faites au cours de ce livre quelques principes généraux sur l'évolution de notre école de violon depuis les dernières années du dix-septième siècle jusqu'au moment de l'apparition de Viotti.

## CHAPITRE XVII

### Les Genres et les Formes.

#### SOMMAIRE

*Origine du solo de violon. La littérature du violon. — La sonate en trio. — La sonate à violon seul et basse. — La sonate à deux violons sans basse. — La sonate et la pièce à violon seul. — Formes des premières sonates; ces sonates adoptent le cadre corellien. — Concerts et Concertos. — Concert sans partie prédominante et concert ou concerto à partie prédominante. Terminologie et morphologie entre 1725 et 1750. — Titres de mouvements avec épithètes d'accélération ou de ralentissement. — Modification tonale ou modale des pièces lentes. — Disparition progressive des airs de danse. — Tendance à l'unification des vitesses. Évolution de la sonate vers un dispositif en trois mouvements. — Influences de la symphonie italienne et de Vivaldi. — Airs variés, Menuet, Scherzo, Romance. La sonate de clavecin ou piano-forte avec accompagnement de violon. — Quelques mots sur le quatuor à cordes.*

Nous nous proposons ici d'étudier les compositions écrites pour le violon au point de vue du matériel instrumental qu'elles mettent en œuvre et du cadre qu'elles adoptent, c'est-à-dire au point de vue des *genres* et des *formes*.

**Origine du solo de violon. La littérature du violon.** — Un fait historique se dresse tout d'abord devant nous, c'est que les premières pièces de violon consistent, non pas en des *solis*, mais bien en des œuvres à plusieurs parties, et plus spécialement en ce que les Allemands appellent des *Triosonaten*, c'est-à-dire en compositions dont l'exécution nécessite deux dessus et une basse.

C'est ainsi que le recueil du chanoine Rost, conservé à la Bibliothèque nationale, contient toute une série de pièces instrumentales dont la majorité consiste en *Triosonaten* pour deux violons et la basse. Nous citerons, en particulier, les sonates de Schmeltzer (II, IV, VIII, IX, XI), celles de Kerll (XII, XIV), de Valentini (XVIII), de Fuchs (XX), de Rosier (XXXII), de Cassati (XXXV), de Barthalli (XXXVII).

F. Couperin, Brossard, M<sup>lle</sup> de la Guerre, J.-F. Rebel écrivent d'abord des sonates ou des pièces en trio, et ce n'est que peu à peu que le nombre des instruments d'exécution se réduit à un seul violon accompagné de la basse continue. La sonate pour violon seul découle de la sonate en trio par suite de l'élimination du second dessus dont la partie se trouve transférée à la main droite du claveciniste.

Cette origine du *solo* de violon a été nettement mise en lumière par M. Arnold Schering<sup>1</sup>. Nous avons indiqué dans l'Introduction de cet ouvrage que les

1. A. Schering, *Zur Geschichte der Solosonate in der ersten Hälfte des 17 Jahrhunderts* (Riemann-Festschrift, pp. 309 et suiv.).

premières compositions destinées au violon, ou mieux aux violons, provenaient de la transcription instrumentale des *Canzone* vocales<sup>1</sup>. Or, on sait qu'au seizième siècle, ces *Canzone* accouplaient volontiers deux soprani à une basse; elles réalisaient de la sorte l'écriture en trio qui passa directement à la musique instrumentale. Et voilà qui explique pourquoi les premiers sonatistes italiens, Rossi, Marini, Ucellini, marquent une préférence indiscutable pour la forme *en trio*. Que s'ils emploient, dans leurs pièces de violon, des morceaux chorégraphiques, des airs de danse, ils leur imposent la même modalité d'écriture. Ainsi, en 1607, Rossi publie des *Sinfonie e Gagliarde* dans lesquelles paraissent deux violes avec un chitarrone. Lorsque les exécutants ne se trouvent pas en nombre suffisant pour jouer ces pièces en trio, la réduction à deux instruments s'opère empiriquement, de façon à se plier aux possibilités d'exécution<sup>2</sup>. Le joueur de clavecin ou de chitarrone supplée alors à l'absence du second dessus, et on s'achemine vers la pièce en duo qui deviendra la sonate à violon seul et basse continue.

Notre littérature de violon apporte une confirmation tout à fait suggestive de cette manière de voir. Non seulement, nous le répétons, nos premières sonates sont *en trio*, mais, par la suite, lorsque l'évolution vers le *solo* s'est dessinée, on remarque fréquemment, dans les sonates à violon seul du début du dix-huitième siècle, de véritables « retours au type primitif », en ce sens que les musiciens introduisent de temps en temps, dans quelque mouvement de la sonate, une partie de viole récitante. Cette habitude se prolonge même assez tard dans le dix-huitième siècle, et il semble que nos violonistes restent hantés par la nécessité d'ajouter à tel ou tel fragment de sonate une seconde partie mélodique.

D'ailleurs, l'écriture en trio se poursuit jusqu'à l'époque de Viotti, comme on peut le constater par les catalogues que nous donnons dans la huitième partie du présent ouvrage.

On s'est demandé pourquoi la sonate à violon seul et basse est apparue si tardivement dans la littérature instrumentale. Il convient, sans doute, d'en chercher la raison dans ce fait que, malgré l'effort réalisé par des musiciens tels que Monteverdi pour accorder au violon un rôle digne de lui, le violon, jusqu'à l'époque des Gabrieli, ne remplit qu'une fonction modeste à côté des violes auxquelles on continuait à conserver la préférence. L'essor du violon ne commence guère à s'affirmer qu'à partir des premières années du dix-septième siècle<sup>3</sup>.

La *Sonate en trio* demeure donc le genre dont sont issues la plupart des compositions instrumentales, et son évolution s'effectue dans deux directions opposées. Ou bien, le nombre des parties s'accroît, et on marche vers la *Symphonie*; ou bien, le matériel d'exécution se réduit, et on obtient la *Sonate à violon seul et basse* et la *Sonate à violon seul*.

Aussi, dans son *Critischer Musikus*, Scheibe s'occupe-t-il d'abord de la *Sonate en trio* au sein de laquelle il distingue deux modalités, selon qu'elle n'est pas ou qu'elle est organisée en forme de *Concert*. Dans le premier cas, il recommande d'éviter les phrases frisées et d'adopter une mélodie coulante et naturelle. Dans le second cas, on doit faire converser entre elles les deux voix supérieures, et une de celles-ci peut travailler en dehors<sup>4</sup>. D'autre part, M. Sandberger recon-

1. Voir pp. 10-11 (tome I).

2. A. Schering, *loco cit.*, p. 311.

3. *Ibidem*, p. 310.

4. Scheibe : *Critischer Musikus*, p. 676.



nait dans le trio, l'origine de la symphonie<sup>1</sup>; il rappelle que le vieux chœur allemand a commencé au quinzième siècle par comprendre trois voix, puis, qu'il a passé à quatre voix, et que Roland de Lassus lui en a donné cinq. De même, Haydn écrit des trios avant d'entreprendre la composition de ses quatuors. M. Sandberger remarque aussi que la symphonie d'opéra napolitaine, dont l'action sur la musique de chambre ne fut pas douteuse, comporte en réalité trois voix<sup>2</sup>.

Pour que la transformation de la sonate en trio en sonate à violon seul et basse pût se réaliser, il importait, ainsi que l'a remarqué M. Schering, que la basse continue s'émancipât des règles étroites que lui imposait le style de *Canzone*. Dans ce style, elle ne prenait, en effet, aucune part à la présentation du matériel thématique; elle ne consistait qu'en un socle, qu'en un piédestal harmonique, et sa fonction se bornait au remplissage des accords. Comme la *Canzone* contenait des parties traitées en fugato, le rôle purement harmonique de la basse exigeait au moins la présence d'un second dessus capable de dialoguer avec le premier, de « répondre » à celui-ci. La sonate en solo, issue de la *Canzone*, ne pouvait donc apparaître que le jour où on reconnaîtrait à la basse le droit de se mouvoir sur le terrain mélodique, et de collaborer à l'exposé des thèmes.

Dès 1613, les sonates en trio que publie S. Rossi, et auxquelles il affecte la mention « in dialogo », commencent à placer la basse sur un pied d'égalité avec les dessus, puisqu'il devient loisible à la basse d'entrer « en dialogue » avec ceux-ci. L'œuvre VIII de Marini (1626) achève de ruiner le préjugé qui taxait la basse d'impuissance mélodique, car il contient une sonate de violon accompagnée par l'orgue, dans laquelle l'instrument à clavier réalise nettement une partie chantante; cette sonate fournit une preuve frappante du fait que nous énoncions tout à l'heure : le solo de violon découle directement de la sonate à deux violons et basse par la suppression du deuxième violon.

Lorsque, à la fin du dix-septième siècle, François Couperin, Brossard, M<sup>lle</sup> de la Guerre et Rebel se mettent à écrire des sonates en trio<sup>3</sup>, ils accordent à la basse un rôle sensiblement égal à celui qui est dévolu aux dessus. C'est ainsi que, dans la *Fuga allegro* de la première Sonate de Brossard (1693), la basse entre d'abord, suivie par les deux violons; il en est de même chez M<sup>lle</sup> de la Guerre; la basse possède le privilège de la présentation des thèmes tout aussi bien que les parties de dessus. Elle peut donc se substituer à l'une de celles-ci, d'où la sonate à violon seul et basse continue.

Mais, ainsi que nous le disions plus haut, ce dernier genre de composition porte d'évidentes traces de son état primitif, de sa constitution à trois parties. Rebel, par exemple, se souvenant des anciennes fantaisies et improvisations que l'on confiait à la viole de gambe, écrit des *Sonates à violon seul mêlées de plusieurs récits pour la viole*<sup>4</sup>. Duval, dans son premier Livre de sonates de violon et basse, introduit des *Fantaisies pour la basse* ou des *Desseins pour la basse*<sup>5</sup>. En même

1. Ad. Sandberger : *Zur Geschichte des Haydn'schen Streichquartetts* (Altbayerische Monatsschrift, 1900. Heft, 2, 3, pp. 58).

2. A. Sandberger, *loco cit.*, p. 37.

3. A. Schering, *loco cit.*, p. 318.

4. Rappelons que, selon Michel Corrette, nos auteurs suivirent là l'exemple de Corelli dont les quatre premiers Livres de sonates ne com-

prennent que des *Sonates à trois* parues de 1683 à 1694. (Préface du *Maître de clavecin pour l'accompagnement*, Paris, 1753.) Voir tome I du présent ouvrage, p. 59.

5. Recueil paru en 1713.

6. Duval, *Premier Livre de Sonates et autres pièces pour le violon et la basse* (1704). Voir, notamment, les Suites I et II.



CONCERT MÉCANIQUE INVENTÉ PAR H. RICHARD (1769).

Gravé par de Longueil. (Collection R. Prouté.)



temps, la présence presque constante au sein des sonates à deux dessus, d'une basse d'archet associée à la basse de clavier, semble indiquer que les compositeurs ne se sont pas encore complètement affranchis de l'idée qui relègue la basse de clavier dans le rôle secondaire d'instrument d'accompagnement. La basse d'archet exécute alors des figurations, des dessins mélodiques; mais il y a plus, car on exploite sa belle sonorité, et, bien certainement, la question d'instrumentation entre en jeu pour maintenir la basse d'archet à côté de la basse continue confiée au clavecin<sup>1</sup>. C'est là l'origine des trios et quatuors pour cordes et clavier.

Cette habitude des deux basses, nous la rencontrons encore dans les sonates en trio de François Couperin<sup>2</sup> et dans celles de Nicolas Clérambault<sup>3</sup>. Et elle persiste même quand il arrive qu'on réduise d'une unité le nombre des dessus. On a alors la sonate à violon seul avec deux basses, une basse chiffrée, réalisée au clavecin, et une basse d'archet. François Francœur et J.-M. Leclair nous offrent des exemples de ce dispositif, avec leurs sonates de violon et basse, à viole obligée<sup>4</sup>. Remarquons à ce propos que dans certaines pièces ou symphonies en trio, l'un des dessus vient s'accorder de temps en temps étroitement à la basse, ce qui transforme alors la pièce en trio en une composition pour dessus et basse. Tel est le cas, par exemple, de la curieuse *Gamme* de Marin Marais (1723), où les trois instruments, violon, viole et clavecin, réalisent tantôt trois parties distinctes, tantôt deux parties seulement, la viole doublant le clavecin<sup>5</sup>.

Nous avons dit plus haut que la genèse de la sonate à violon seul et basse supposait que la basse était jugée capable de jouer un rôle mélodique. Apparue plus tardivement en France qu'en Italie et en Allemagne, ce genre est représenté pour la première fois chez nous par le premier Livre de sonates de François Duval, qui porte la date de 1704. Cette date est donc d'une grande importance dans l'histoire de notre littérature de violon.

Quoique encore bien guindée et confinée surtout dans son rôle de soutien harmonique, la basse de clavier s'émancipe déjà, pénètre sur le terrain mélodique réservé au violon, et ne va pas tarder à devenir un instrument concertant, un instrument qui, dans la sonate, entre en concurrence avec l'instrument à archet.

Donnons quelques exemples de cette participation de la basse à la présentation des thèmes, de son caractère agogique et mélodique.

Déjà le premier Livre de Sénallié (1710) offre des exemples de figurations continues de la basse<sup>6</sup>. Chez Duval, le rôle mélodique de la basse s'affirme dans des passages comme le suivant, où la basse reprend en écho, à la quinte grave

1. Il est à remarquer que l'association d'une basse d'archet (viole de gambe) avec le clavecin soulève la question du « tempérament ». La viole de gambe, instrument « entouché », était toujours au-dessous du ton et ne pouvait concorder avec un clavecin « également tempéré ». C'est pour cette raison que les violistes supprimèrent les touches de leurs instruments. (Communiqué par M. Garnault, que nous remercions de son obligeance.)

2. Les *Sonates à trois* de François Couperin, intitulées : *La Pucelle*, *La Visionnaire*, *L'As-trée*, *La Steinquerque*, comportent deux basses; il en est de même pour les deux sonates à trois du même musicien, conservées à la Bibliothèque de la Ville de Lyon, *La Superbe* et *La Sul-*

*tane*. Voir notre article : *Deux Sonates inconnues de François II Couperin* (*Revue de Musicologie*, juin 1922, pp. 59 et suiv.).

3. Recueil de sonates portant à la Bib. nat. les cotes Vm<sup>8</sup> 156-158. La *Sonata prima* de Clérambault emploie deux dessus et deux basses; même matériel instrumental pour la *Symphonia VII<sup>a</sup> Delta La Magnifique*.

4. Fr. Francœur : Sonate XII (*Livre II*). J.-M. Leclair : Sonate VIII (*Livre II*) et *Ciaccona* de la Sonate IV (*Livre III*.)

5. La *Gamme* de Marais « en forme de petit opéra » est une composition qui parcourt successivement toutes les tonalités, dans l'ordre des notes de la gamme.

6. *Adagio* de la Sonate IV (*Livre I*).



un dessin du violon :



De même, on voit Leclair, dans son Livre IV, confier à la basse des mouvements mélodiques<sup>2</sup>, et la charger d'imiter les figurations du violon<sup>3</sup> :



On voit aussi Guillemain, dès son premier Livre, accumuler les figurations à la partie de basse, et traiter celle-ci en pièce de clavecin. Non seulement, la basse continue tisse des arpèges sous des batteries de violon<sup>5</sup>, reproduit les « roulades » de ce dernier instrument<sup>6</sup>, ou bien orne ses figurations de petites notes, en pastichant exactement ce que fait le violon<sup>7</sup>, ce qui permet de considérer le violon et la basse comme des instruments égaux et concertants, mais encore, elle amenuise ses traits, mouvemente, par exemple, le départ d'un thème proposé par le violon grâce à l'insistance de triolets de doubles croches :



Plus on avance dans le dix-huitième siècle, et plus on constate que la basse de clavier se place sur un pied d'égalité avec le violon. Aux environs de 1750, les deux instruments « concertent » l'un avec l'autre dans le sens que les Italiens ont donné à ce mot, et que nous étudierons plus loin<sup>9</sup>.

Il arrive même, dans la seconde moitié du siècle, que le violon se voit dépossédé de sa qualité de soliste, qualité qui passe au clavecin, avec la sonate de clavecin et violon que nous examinons à la fin de ce chapitre.

À côté de la *Sonate à violon seul et basse*, nous rencontrons un genre qui prend naissance en France avec Boismartin et Leclair, et dans lequel deux violons assument à eux seuls la présentation d'une sonate, la basse chiffrée se trouvant exclue

1. Duval : deuxième reprise du *Gay et Gracieusement* de la Sonate II (cinquième Livre, 1715).

2. J.-M. Leclair I. *Andante* de la Sonate II. (Livre IV).

3. *Un poco Andante*, Sonate III, — *Adagio*, Sonate IX (même Livre).

4. *Largo*, Sonate XI (même Livre).

5. Guillemain : Sonates I et II (Livre I), *Allegro minore* et *Allegro ma non presto*.

6. *Presto*, Sonate IV, — *Adagio*, Sonate VI. (*Ibid.*)

7. *Allemanda Allegro*, Sonate VI (*Ibid.*).

8. *Allemanda Allegro*, Sonate III (*Ibid.*).

9. La sonate pour violon seul et basse, d'après Scheibe, est appelée à faire ressortir l'habileté du virtuose qui joue le *solo* instrumental (Scheibe : *Critischer Musikus*, t. II, p. 681).

de la combinaison. C'est la *Sonate à deux violons sans basse* dont Boismortier avec ses œuvres X (1723) et XIV (1726), ainsi que J.-M. Leclair l'ainé avec son œuvre III (1730), nous donnent les premiers spécimens français.

Ce genre connaissait des précédents vocaux et instrumentaux. On trouve des pièces pour deux dessus sans basse dans le *Magnum opus musicum* de Lassus. Des *Cantiones duarum vocum* sont écrites pour *Cantus* et *Altus* ou pour *Cantus* et *Tenor*, ou encore pour *Altus* et *Tenor*<sup>1</sup>. Luigi Torchi signale, en Italie, au dix-septième siècle, des pièces instrumentales destinées à deux dessus sans basse, telles que les *Ricercari* de Pietro Paolo da Cavi (1608)<sup>2</sup>. De 1614 à 1683, une importante production se fait jour dans ce genre, et on rappelle à ce propos le nom de Grammatico Metallo<sup>3</sup>.

En Allemagne, les *Duetti* de violon ne sont pas rares au dix-septième siècle, et présentent souvent un caractère pédagogique<sup>4</sup>, particularité que nous retrouvons en France dans l'*Ecole d'Orphée* de Corette, en 1738<sup>5</sup>. Signalons les *Duos* de l'organiste Johann Vierdanck, dont les quatorze premiers morceaux de la deuxième partie des *Neuen Paduanen* (1641) ne comportent pas de basse, alors que le numéro 4 est expressément destiné à deux violons; citons encore les deux *Duos* de Hans Hake (1634), de tous points analogues à ceux de Vierdanck<sup>6</sup>.

L'Angleterre nous apporte aussi des exemples de pièces instrumentales pour deux dessus sans basse dans le *Thesaurus musicus* publié de 1693 à 1696<sup>7</sup>. Voici le début d'un morceau à deux dessus de Pesable :



Au cours d'un *Hornpipe* qui suit, le deuxième dessus apparaît beaucoup plus figuré que le premier<sup>8</sup>.

En France, la littérature de la flûte présente, dès les premières années du dix-huitième siècle, de nombreux exemples de compositions écrites seulement pour deux dessus. C'est ainsi que, de 1711 à 1723, Michel de la Barre publie des suites à deux flûtes sans basse, que les œuvres IV et VI d'Hotteterre le Romain, parues respectivement en 1712 et en 1717, consistent aussi en pièces à deux dessus sans basse<sup>10</sup>, qu'en 1718, Pierre Philidor (œuvres I, II, III) donne, lui aussi, des suites à deux flûtes traversières seules. De même, les œuvres I et II de Boismortier (1724) se composent de sonates à deux flûtes traversières sans basse, et l'iné-

1. *Magnum opus musicum von Orlando di Lasso...* In Partitur gebracht von Carl Proske, Kritisch und durchgesehen und redigiert von Franz Xaver Haberl, Leipzig. — (Orlando di Lasso : *Sämmtliche Werke*, Band I.)

2. L. Torchi : *La musica istrumentale in Italia, nei secoli XVI, XVII, e XVIII.* — Torino, 1901, p. 133.

3. *Ibid.*

4. Dr Gustav Beckmann : *Das Violinspiel in Deutschland vor 1700*, 1918, pp. 47 et suiv.

5. *Ecole d'Orphée*, pp. 30 et suiv. Cette sonate à deux violons est en quatre mouvements.

6. Dr G. Beckmann, *loco cit.*, pp. 47-48.

7. *Thesaurus musicus being a Collection of the Newest Songs...* Londres (1693-1696). Cette collection contient des pièces à deux dessus instrumentaux (flûtes, etc.) de J. Banister, Pesable, Rob. Kings, etc.

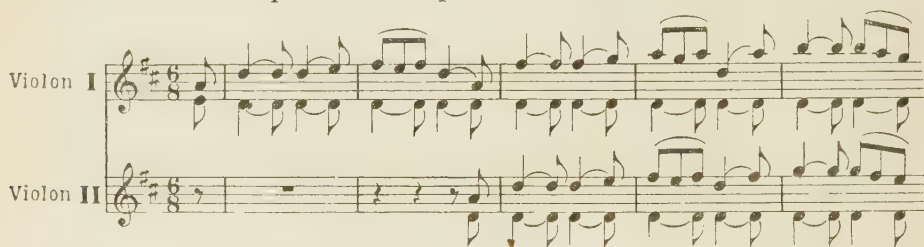
8. *Ibid.*, deuxième Livre (1694), pp. 36-37.

9. *Ibid.*, n° 4.

10. Les pièces à deux dessus d'Hotteterre conviennent aux flûtes, aux violes, etc.

puisable fécondité du musicien se complait tout particulièrement dans ce genre de compositions où les deux instruments sont traités sur un pied d'égalité, puisque les œuvres VI, VIII, X, XIII, XIV, XXIX de Boismortier appartiennent à la catégorie des pièces à deux dessus. Avec son œuvre LI, qui consiste en *Sonates pour une flûte traversière et un violon par accords, sans basse*, il souligne bien le rôle d'accompagnateur dévolu au violon<sup>1</sup>.

Ainsi que nous l'avons dit plus haut, l'œuvre X parue en 1725 apporte le premier spécimen de Sonates à deux violons sans basse, écrites en France, et, comme l'observe M. Moser, ce genre dérive vraisemblablement des duos de flûte<sup>2</sup>. Puis ce sont les *Sonates à deux flûtes sans basse*, publiées à Hambourg par G.-Ph. Telemann, en 1727<sup>3</sup>, suivies, en 1728, de compositions analogues de Michel Blavet, et enfin les sonates à deux violons sans basse de l'œuvre III de J.-M. Leclair l'ainé (1730), sonates qui montrent les deux violons s'accompagnant mutuellement l'un l'autre. L'exemple ci-après fait voir de quelle façon opèrent ceux-ci en entrant successivement sur une pédale de tonique :



Ce genre de sonates a été cultivé en France jusque dans les dernières années du dix-huitième siècle ; les deux Aubert, Guignon, Guillemain, Mangean, Piffet le cadet et Leclair II s'en emparèrent après Jean-Marie Leclair I, qui renouvelait, vers 1747, son intéressante tentative de 1730. De 1770 à 1786, Barthélemon, Simon Le Duc, Guénin, Capron et Bertheaume publient encore des sonates à deux violons sans basse.

Avec un effort de plus, on serait arrivé à la *Sonate à violon seul sans basse* ; les progrès constants que réalisait le jeu en double corde poussaient les musiciens dans cette voie, et notamment en Allemagne, où on se rappelait les illusions suscitées par Walther qui, avec un seul violon, faisait croire à la présence de deux violonistes<sup>4</sup>. Au début de 1683, J.-P. von Westhoff faisait paraître, à Paris,

1. Dans cette œuvre LI de Boismortier (1734), la partie de violon est presque toujours écrite en doubles cordes ou en accords. (Bib. du Conservatoire.)

2. A. Moser, *loc. cit.*, p. 378. Boismortier précède donc J.-M. Leclair de 3 ans car ses sonates à deux dessus de 1725 sont des sonates pour deux violons, et non pas pour deux altos, comme le dit M. Moser.

3. *Sonates | sans basse | à | Deux Flûtes traverses | ou | à | Deux Violons | ou | à Deux Flûtes à bec ; | dédiées | à | Messieurs | George Behrmann | et | Pierre Dittleric | Toennics, | par | George-Philippe Telemann | Maître de Chapelle de leurs Altesses Messseigneurs | le Duc de Saxe-Eisenach et le Margrave de Brandebourg | Culmbach ; comme aussi directeur de la Musi-*

*que à Hambourg.* Premier, second Dessus. Aux dépens de l'auteur, à Hambourg, 1727. (Bib. du Conservatoire de Bruxelles, n° 5599.) Dans l'introduction de sa méthode de clavecin, C.-Ph.-S. Bach se montre hostile à l'accompagnement d'un solo instrumental par un autre instrument de la même famille que l'instrument soliste, le clavecin étant mis de côté. (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu Spielen* (1762) *Zweyter Theil, Einleitung*, p. 2.)

4. Sixième Sonate en ré majeur. Premier Livre, *Œuvre III* (1730).

5. Le recueil du chanoine Rost que nous avons cité plus haut contient assez souvent des *Allemandes* pour violon seul sans basse. Voir notamment *Allemande violino solo sine Basso*, XI, XXVII, XXX.

un remarquable précédent aux productions analogues de J.-S. Bach, sous les espèces d'une *Suite pour le violon sans basse*<sup>1</sup>. Pendant la période de Köthen (1717-1723), J.-S. Bach écrivait trois suites et trois sonates pour violon seul, qui, pour Spitta, étaient les représentants les plus anciens du genre<sup>2</sup>; mais, se heurtant à de sérieuses difficultés d'exécution, la sonate à violon seul restait un genre exceptionnel. Mattheson rapporte, en 1722, qu'on lui a récemment montré une *Sonata per violino solo del signor MM.*, laquelle exige de si longs doigts qu'il ne connaît personne capable de la jouer; il considère plutôt cette composition comme une sorte d'« *Exercitium* »<sup>3</sup>.

La sonate à violon seul sans basse ne paraît guère avoir tenté nos violonistes. Ceux-ci considèrent le solo de violon du point de vue *Variation*, du point de vue *Fantaisie*, et c'est seulement après 1750 que Guillemain donne son *Amusement pour violon seul*, dont le titre indique bien nettement le caractère<sup>4</sup>.

Au reste, la pièce à violon seul, elle-même, ne sera jamais très pratiquée en France au dix-huitième siècle. L'Abbé le fils, en 1763, Dupont, en 1772<sup>5</sup>, et Tarade, en 1773, se risquent à écrire des airs variés que L'Abbé qualifie de *Jolis Airs ajustés pour violon seul*, tandis que Tarade, reprenant pour son compte le titre imaginé par Guillemain, désigne les siens sous le nom d'*Amusements d'un violon seul*. Tous ces ouvrages visent uniquement l'éclat et la virtuosité; ils sont préparés, ainsi que nous le verrons, par les nombreux passages exécutés *Tasto solo*, qui se rencontrent dans les sonates à violon seul et basse continue et dans les concertos.

\*  
\* \*

**Formes des premières sonates.** — Nous avons vu, dans la première partie de cet ouvrage, de quels éléments se composent nos premières *Suites* et *Sonates* de violon. A l'exemple des suites de luth et de clavecin, les compositions de violon des dernières années du dix-septième siècle alignent un nombre variable de pièces de danse qui baignent toutes dans la même tonalité. C'est le principe des *Pièces écrites par suites de tons*. Cependant, dès nos sonates de la dernière décennie du dix-septième siècle, et conformément à la définition qu'en donne Sébastien de Brossard, les titres chorégraphiques cèdent, en grande partie, le pas aux désignations d'ordre agogique ou esthétique. Le seul fait de la substitution de ces dernières aux noms d'airs de danse indique une évolution vers un genre proprement musical. On ne rencontre point de noms d'airs de danse dans les sonates de Couperin et de Brossard qui s'orientent nettement vers la *Sonate*

1. A. Moser, *loco cit.*, p. 135.

2. Spitta : J.-S. Bach, I, pp. 679 et suiv.

3. Mattheson : *Critica musica*, I (1722), p. 224.

4. Guillemain, *Œuvre XVIII* (s. d.).

5. Les *Annonces* du 20 février 1772 mentionnent la publication d'un recueil d'*Airs variés pour un violon seul*, par M. Dupont, de l'Académie royale de musique et ordinaire de la Chambre du roi, chez le sieur de la Chevardière, rue du Roule, et chez l'auteur, rue Saint-Honoré, vis-à-vis la rue du Four (p. 143).

Il s'agit ici de ce Guillaume-Pierre Dupont que

nous avons déjà rencontré à propos de Bertin Quentin dont il obtint la survivance aux 24 violons du roi le 19 janvier 1749. (V. tome I, p. 366.)

Guillaume-Pierre Dupont était né à Paris le 22 juin 1748, rue Galaude, paroisse Saint-Elie-du-Mont, de Pierre Dupont, maître de musique, et de Marie-Marguerite Lefèvre. (Arch. nat. O:674.) Son père, Pierre Dupont, n'était autre que l'auteur des *Principes de violon par demandes et réponses*, parus en 1748, et que nous avons étudiés au chapitre XIV du présent ouvrage.



d'église. D'ailleurs, le fait qu'une pièce composée de plusieurs morceaux se plaçait en tête des suites, sous le nom de *Sonate*, ou de *Symphonie*, indiquait bien la naissance d'un genre nouveau<sup>1</sup>.

Au contraire, les *Pièces* de Rebel, datant de 1703, soulignent nettement leur caractère archaïque; elles sont disposées *par suites de tons*; dans chaque groupe tonal, le nombre des morceaux est plus élevé que chez Couperin, Brossard et M<sup>lle</sup> de la Guerre; enfin, la classification de ces morceaux et aussi leur terminologie rappellent tout à fait le dispositif de l'ancienne *Suite*. C'est ainsi que l'hérédité de ces pièces ressort en complète évidence du fait qu'elles débutent par un *Prélude* suivi d'une *Allemande*. Cependant, l'admission de nouveaux types d'airs de danse, à l'exemple de Visée et de Marais, tels que le *Menuet* et le *Rondeau*, et l'influence qu'exerce la musique dramatique par l'introduction dans la *Suite* d'*Airs* et de *Récits*, indique une transformation de ce groupement de pièces<sup>2</sup>.

Les *Pièces* de Rebel de 1712 témoignent d'un changement dans les tendances de ce musicien, car les appellations chorégraphiques disparaissent de son recueil. Il est incontestable que la première publication en France des œuvres de violon de Corelli ne vait pas sans impressionner nos violonistes. Dès 1708, le type corellien de l'œuvre V<sup>3</sup>, associant les deux espèces de sonates, sonate d'église et sonate de chambre, frappe les compositeurs français par son architecture robuste et simple. Aussi tendent-ils à resserrer leurs ouvrages, et à ne pas dépasser, pour les sonates, le nombre de quatre ou cinq morceaux de mouvements alternés et de métrique différente. Tous ou presque tous mettent leur amour-propre à imiter Corelli.

Mais ce n'est pas à dire qu'il n'y ait point quelque indécision morphologique dans ces premiers essais de sonates de violon, et l'œuvre de François Duval nous permet d'enregistrer cette indécision. Ses compositions de début (1704) comprennent à la fois des *Suites* et des *Sonates*, habitude qui se perpétuera longtemps sous la forme de *Partitas* et de *Sonates*, et qui prend son origine dans l'existence d'une *Sonate* au début des *Suites*; les *Suites* conservent la classification ancienne, avec le *Prélude* lent placé en tête et précédant une *Allemande*<sup>4</sup>; mais il y a aussi des cas où la pièce initiale consiste soit dans un *Prélude* vif, soit dans un morceau gai<sup>5</sup>. Les *Sonates*, par contre, flottent entre le type d'église et le type de chambre; l'appellation *Sonates pour la chambre* apparaît dans la deuxième partie du troisième Livre de Duval. Enfin, ce violoniste emploie des sous-titres descriptifs, suivant l'habitude des clavecinistes et des violistes<sup>6</sup>.

1. Karl Nef : *Geschichte der Symphonie und Suite* (1921), pp. 61 et suiv. Une sonate en sol majeur des *Primitivæ musicales* de Matthias Kelz (1658) est déjà en trois mouvements : « animose, lente, agiler » (*Ibid.*, p. 62).

2. Tobias Norlind : *Zur Geschichte der Suite*, pp. 197-198 (*Sammelband* de l'I. M. G., janvier, mars 1906). Les recueils de Marais pour la viole et de Visée pour la guitare sont tous deux de 1686. Voir aussi Karl Nef : pp. 60-61 et suiv.

3. L'Œuvre V de Corelli : *Sonata a Violino e Violone o Cembalo*, parut à Rome en 1700. Voir Wasielewski : *Die Violine und ihre Meister* (1893), pp. 82 et suiv. — M. A. Moser (*loco cit.* p. 71) souligne judicieusement le caractère des premières compositions de Corelli, en disant

qu'elles firent époque, et rappelle, d'après Hawkins, le succès que ces œuvres remportèrent en Angleterre.

4. Comme dans la Suite VI où, de plus, le *Prélude* lent conserve le caractère harmonique des anciens *Préludes*.

5. Suites IV, III et V. On remarquera que la diversité des aspects initiaux des Suites de Duval découle de l'organisation de l'ancienne *Suite*, qui présentait, soit le schéma :

A B A' B' A" B"...

soit le schéma :

B A B' A' B' A"... (Tobias Norlind, *loco cit.*).

6. Nous citerons, en particulier, Chambonnières, Louis Couperin et Marais.

C'est chez Mascitti que, pour la première fois, le *Menuet* vient se glisser parmi les morceaux d'une sonate de violon. En même temps, celle-ci n'admet plus guère que quatre ou cinq mouvements, tout en s'associant çà et là au type *Suite*, comme le montrent les compositions de Marchand le fils intitulées *Suites de Pièces mêlées de Sonates*, qui, comme les premières œuvres de Duval, instaurent le régime des *Partitas* et des *Sonates*.

Mais, en général, le cadre des sonates de violon prend de plus en plus une forme fixe, avec mouvement lent au début, forme qui, plus tard, présentera un dispositif inverse, avec départ sur un *Allegro*. « Au lieu de surprendre l'auditeur par un mouvement rapide, observe M. Loisel, on le prépare doucement à ce qu'il va entendre par un prélude d'un mouvement lent qui établit les motifs principaux et le ton de toute la sonate<sup>1</sup>. »

Sénallié adopte un groupement de quatre mouvements dans trente-neuf de ses cinquante compositions pour le violon, et ses mouvements entremêlent les désignations agogiques et les noms d'airs de danse; il place presque toujours l'*Allemande* à la deuxième place, particularité qui donne à ses ouvrages le caractère de la *Sonate de chambre*, et il cherche à imprimer à quelques-unes de ses sonates une physionomie particulière; ainsi, il négligera le principe de l'alternance des vitesses et écrira des sonates vives, dépourvues de toute pièce lente, ou, au contraire, des sonates lentes, privées de pièces rapides<sup>2</sup>. De plus, lorsqu'il dédouble certains morceaux, ce dédoublement s'accompagne toujours d'un mouvement modal.

Piani confirme le cadre à quatre mouvements, et imagine de modérer, au moyen de certaines épithètes expressives, l'allure type de quelques pièces vives: il écrira, par exemple, une *Giga affettuoso*, particularité dont nous avons indiqué des précédents dans l'œuvre de G.-B. Bassani<sup>3</sup>.

Au demeurant, en 1716, Sénallié manifestait d'identiques velléités en donnant à des *Allegros* l'épithète d'*assai*; des épithètes modératrices ou accélératrices s'adjoignent de même, chez cet auteur, à des morceaux lents; on verra, par exemple, dans son troisième Livre, un *Largo ma non troppo*. Une observation analogue peut se faire sur plusieurs mouvements des sonates de Dornel (1711). Il y a même de la part de Sénallié une tendance fort accusée à qualifier les *Arias* de l'épithète esthétique d'*affettuoso*.

Vers 1715, l'influence corellienne est nettement visible, et on la constate aussi bien chez Sénallié que chez les deux Francœur. Elle apparaît dans certains dispositifs morphologiques. Ainsi, on sait que les sonates d'église de l'œuvre V de Corelli présentent un cadre constant de cinq mouvements disposés de façon très régulière suivant deux ordres bien déterminés. Corelli observe le principe de l'alternance des vitesses; mais, comme le nombre des pièces de ses sonates est impair, il déplace un des trois *Allegros* et le met, soit à la suite du premier, soit après le dernier. De telle sorte que si on désigne par A le mouvement lent, et par B l'*Allegro*, on obtient les deux schémas suivants :

$$\left\{ \begin{array}{l} A - \underline{B B' A' B''} \\ A - \underline{B A' B' B''} \end{array} \right.$$

1. J. Loisel : *Les Origines de la Sonate* (*Courrier musical*, 15 octobre 1907, p. 542).

2. *Ibid.*, 1<sup>er</sup> octobre 1907, p. 521.

3. Il s'agit de l'op. I qui affecte à certaines *Gigues* l'épithète de *largo*. (Voir tome I du présent ouvrage, p. 55.)

Or, la deuxième sonate du quatrième Livre de Sénallié présente la série :

*Largo, Allegro, Sarabanda, Allegro, Giga*

qui correspond au deuxième dispositif. Il en est de même de la huitième sonate du même Livre, et de la huitième sonate du premier Livre de Louis Francœur (1715). François Francœur, en 1720, se conforme au premier type de groupement imaginé par Corelli, et dispose sa septième sonate comme il suit :

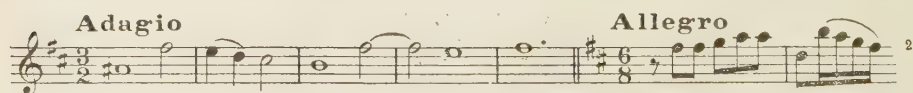
*Adagio, Allemande, Rondeau, Sarabande, Rondeau.*

La sonate portant le même numéro dans son deuxième Livre adopte, au contraire, le second type de groupement, et se termine par deux morceaux d'allure vive placés l'un à la suite de l'autre. A l'imitation de Corelli, ces auteurs s'efforcent aussi d'imprimer un aspect différent à leurs divers *Allegros*. « Dans le Livre V de ses sonates, écrit de Corelli M. Loisel, le plus fameux d'après Porpora, et, par suite, celui qui mérite le mieux d'être pris comme type de sa manière, le premier *Allegro* a presque toujours la forme d'une fugue ; dans le deuxième, les traits rapides et brillants du violon brodent sur un chant fait par les instruments d'accompagnement ; le dernier *Allegro*, ou bien mêlé d'une façon harmonieuse les deux genres précédemment employés, ou bien présente la forme d'une *Gigue*<sup>1</sup> ». Or, si nous jetons les yeux sur la septième sonate du Livre publié par François Francœur en 1720, nous constatons que l'*Allemande* associée au *Rondeau* avant la *Sarabande* médiane est traitée en doubles cordes et de façon extrêmement figurée, tandis que le *Rondeau* qui la suit immédiatement, écrit en arpegges détachés et continus, rappelle les *Allegros* en doubles croches ou en croches continues du maître de Fusignano.

Nos violonistes des premières années de la Régence observent encore la règle d'accélération progressive des *Allegros* de la tête à la queue de la sonate, accélération que suspend, un instant, la pièce lente située au centre de la composition. Ainsi, Sénallié choisira pour ses premiers *Allegros* des pièces appartenant aux types *Allemande* ou *Courante*, tandis que les morceaux vifs de la fin rentreront dans les catégories *Gigue* ou *Presto*. Même remarque pour le livre de Louis Francœur et pour les deux recueils de son frère cadet François.

S'ils n'alternent pas toujours soigneusement les rythmes de pièces consécutives, puisqu'on voit Sénallié écrire (Sonate VIII du IV<sup>e</sup> Livre) trois mouvements de suite dans la mesure à quatre temps, du moins nos violonistes s'efforcent-ils de rompre la monotonie métrique en introduisant dans chaque sonate un morceau de mesure ternaire. De la sorte, ils jettent un peu de variété dans l'ordonnance de leurs compositions.

En même temps, ils s'efforcent de conférer à celle-ci une certaine unité, et là encore, ils marchent sur les traces de Corelli. On sait, en effet, que Corelli ne manque presque jamais de rattacher l'*Adagio* central à l'*Allegro* suivant, et cela, au moyen d'une note d'attente qui consiste en la dominante du ton de cet *Adagio*.



1. Loisel, *loco cit.*, p. 543.

2. Corelli, op. V, Sonate I.



Ce rattachement s'observe très fréquemment dans l'œuvre de Sénallié; seulement, il arrive que l'*Adagio* ou le mouvement lent cadence, non pas à la dominante, mais à la tierce; tel est le cas, par exemple, pour les Sonates IX du quatrième Livre, II et X du cinquième Livre. François Francœur, lui, cadencera à la dominante dans les *Adagios* des IX<sup>e</sup> et X<sup>e</sup> Sonates de son deuxième Livre.

Mais ces liaisons de mouvements ne se bornent pas à s'établir entre la pièce lente centrale et le morceau terminal. Dans une sonate en quatre mouvements, ceux-ci se groupent deux par deux, de manière à constituer une sorte de couple auquel se réduit la composition, conformément au schéma ci-après :

$$\underbrace{A-B}_I \quad \underbrace{A'-B'}_{II}$$

Conséquence : la sonate ne se compose plus que de deux parties constituées chacune par un mouvement vif joint à un mouvement lent. Nous voyons, par exemple, Sénallié opérer de la manière suivante : souvent, ses *Adagios* de début cadencent à la dominante, et se relient ainsi à l'*Allemande* ou à la *Courante* qu'ils précèdent. On obtient alors le premier couple, le second étant formé de l'*Adagio* central qui, par une note d'appel, la dominante ou la tierce, se rattache au mouvement final<sup>1</sup>. Cette tendance à resserrer la sonate, à la condenser, en quelque sorte, n'est pas seulement un fait d'hérédité morphologique qui rapproche les compositions du temps de la Régence de ces *Sonates* placées en tête des *Suites*<sup>2</sup>, mais encore un indice de la prochaine contraction en trois mouvements du cadre de la sonate.

Nous remarquerons aussi que, de même que Corelli impose aux *Adagios* pénultièmes de ses sonates un mouvement modal<sup>3</sup>, certains de nos violonistes, comme François Francœur, adoptent cette pratique, et écrivent leurs pièces lentes, soit en mineur sur la tonique générale de la composition, soit au relatif.

Si Jacques Aubert, dans son Livre de 1719, imite évidemment Corelli<sup>4</sup>, il s'écarte toutefois un peu du dispositif couplé dont nous venons d'indiquer l'économie. La raison en est qu'il attribue fréquemment le rôle joué par l'*Adagio*, au sein des sonates corelliennes, à un groupe de *Gavottes* ou d'*Arias* dont le second, traité en mineur, présente un *Da capo* qui ramène le majeur. On obtient de la sorte la forme *Lied* : A, B, A, qui vient marquer une fois de plus les influences exercées par l'art vocal sur la musique instrumentale, mais la liaison ne s'effectue pas entre ce *Lied* et la pièce qui termine la sonate. En revanche, cette liaison se trouve toujours réalisée entre l'*Adagio* du début et le morceau suivant, puisque l'*Adagio* conclut régulièrement à la dominante.

1. Loisel, *loc. cit.*, p. 544.

2. Voir le tome premier du présent ouvrage, p. 12.

3. Ainsi, dans son œuvre V, les *Adagios* 3/2 3/2, 3/4 C, et 3/2 des Sonates I, II, III, IV, VI, sont au relatif mineur du ton de la sonate. Spitta remarque que le fait, pour le 2<sup>e</sup> mouvement lent de la sonate, d'adopter une tonalité différente de la tonalité générale, rapproche la *Sonate* du *Concert*; cette remarque est, elle-même,

à rapprocher de l'assertion d'Eitner visée plus bas. (Spitta, *J.-S. Bach*, t. I, p. 64.)

4. L'assertion de M. A. Moser selon laquelle Jacques Aubert aurait été le promoteur de tendances anti-italiennes dans la musique française, assertion qui se fonde sur la déclaration insérée en tête des *Concerts de Symphonies* de 1730, ne résiste pas à l'examen des œuvres de ce musicien. Voir t. I, pp. 218 et suiv. A. Moser, *loc. cit.*, pp. 135, 187.





**Concerts et concertos.** — Dans une étude sur la *Sonate*, Robert Eitner a écrit que celle-ci ne s'était pas formée de la *Suite*, mais du *Concert*, et que Vivaldi était le créateur du cadre en trois mouvements : *Allegro*, *Adagio*, *Allegro*<sup>1</sup>. Bornons-nous, pour le moment, à la première assertion, à savoir que la *Sonate* dérive du *Concert*, et non pas de la *Suite*, formule simpliste et péremptoire dont l'excuse est qu'elle fut énoncée en 1888. Cette formule suppose, en effet, que le *Concert* revêt une forme stable, fixe et antérieure à celle de la *Sonate*. Or, nous savons qu'il n'en est rien, et qu'au début du dix-huitième siècle, la séparation des divers genres instrumentaux demeure des plus incertaines<sup>2</sup>. En réalité, le titre de *Concert*<sup>3</sup> s'applique, d'une manière générale, à toutes sortes de pièces de musique d'ensemble, de musique « concertée », sans laisser rien préjuger de la forme de celles-ci. Aussi, Jacques Aubert peut-il désigner sous ce nom des *Suites* d'orchestre qu'il appelle *Concerts de symphonie*. Mais, d'un point de vue plus spécial, le *Concert* dérive du *Concert* italien que nous décrivait Maugars en 1639, après l'audition des divers corps de musique rassemblés dans l'église de la Minerve, à Rome, pour le jour de Saint-Dominique<sup>4</sup>. Ce *Concert* comprenait des chœurs multiples, tous subordonnés à une direction unique, et se livrant à des dialogues, à des récits d'une variété extrême : « Tantost, écrit Maugars, deux chœurs se battoient l'un contre l'autre, puis deux autres respondoient. » Un dispositif analogue s'observait dans la musique instrumentale : « Tantost un violon sonnoit seul avec l'orgue, et puis un autre respondoit ; une autre fois, ils touchoient tous trois ensemble différentes parties, et puis tous les instruments reprenoient ensemble<sup>5</sup>. »

Le propre du *Concert* consiste donc dans des oppositions d'instruments solistes ou de groupes instrumentaux à des ensembles, et, d'une manière générale, dans le dialogue de deux ou plusieurs instruments. Il est clair que le fait de réunir plusieurs instruments pour leur confier l'exécution de pièces « concertées » prédispose chacun d'eux à une sorte d'émulation. C'est dans ce sens restreint qu'Eitner envisageait le *Concert*, et alors sa formule s'inspire de quelque vérité<sup>6</sup>. Nous constatons, en effet, que les premières sonates qui réduisirent leur cadre à trois compartiments sont précisément les sonates à deux violons avec ou sans basse. La *Sonate en trio*, qui comporte deux dessus et une basse s'apparente évidemment avec le *Concert*, puisqu'elle met en présence deux instruments mélodiques égaux. C'est pourquoi Scheibe nous dit que les *Trios* sont susceptibles de s'organiser en manière de *Concerts*, et que, dans ce cas, ils se réduisent à trois mouvements<sup>6</sup>.

1. R. Eitner : *Die Sonate. Vorstudien zur Entstehung der Form* (Monatshefte für Musikgeschichte, XX, Jahrgang, 1888, n° 11, p. 164).

2. Voir notre article de l'Année musicale, 1911 : *Contribution à l'histoire de la symphonie française, vers 1750*. Il est à remarquer aussi que les auteurs allemands, depuis Marpurg jusqu'à G. Adler et H. Riemann, ont généralement fait ressortir la puissance d'action que la *Suite* exerça en Allemagne sur l'art instrumental.

3. Maugars : *Response faite à un curieux sur*

*le sentiment de la Musique d'Italie* (1639), p. 7.

4. *Ibid.*, p. 12.

5. Nous observerons, à ce propos, que M. Seiffert, en considérant le *Concert* sous l'acception de *Concerto*, s'est étendu sur les influences exercées par cette forme sur la musique de clavier, notamment sur des œuvres de Pachelbel, de J. Mattheson, de Kellner, de J.-S. Bach, de Scarlatti, etc. (*Geschichte der Klaviermusik* [1899], p. 327-421).

6. Scheibe : *Critischer Musikus*, t. II, p. 677

Lorsque, en 1735, Jacques Aubert donne les premiers concertos français de violon, il adopte résolument, à l'imitation des Italiens, le cadre tripartite qui loge un mouvement lent entre deux morceaux d'allure vive : B, A, B'. Mais il convient de remarquer que, dès 1727, l'œuvre XV de Boismortier, consistant en *Concertos* pour cinq flûtes traversières ou autres instruments, sans basse, apportait déjà des échantillons de la forme *Concert*<sup>1</sup>. Chez Aubert, la pièce initiale consiste en un *Allegro*, comme dans la *Sinfonia* italienne, *Sinfonia* dont nous rencontrons un exemple, en 1655, avec les *Sonates à quatre* de Biagio Marini. De même, les *Concertini da Camera* et les *Concerti musicali* de Torelli, à la fin du dix-septième siècle, admettent une forme à trois mouvements alternés.

La ligne de démarcation entre les deux espèces de *Concert* se reflète déjà dans l'œuvre V de Torelli; elle s'établit entre le *Concert* sans partie prédominante et le *Concert* à plusieurs parties principales. Le titre seul de l'œuvre V du musicien italien, *Sei Sinfonie a tre e sei Concerti a quattro* (1692), établit une distinction entre les *Sinfonie a tre* et les *Concerti a quattro*; mais l'écriture de ces deux catégories de compositions les différencie bien davantage; alors que les *Sinfonie* suivent l'ancien style d'église, c'est-à-dire le style lié, à voix égales, les *Concerti* adoptent un style à parties saillantes<sup>2</sup>; sans doute, ce style ne laisse pas encore surgir de *solo* proprement dit, mais les voix supérieures revêtent un éclat spécial et affichent une certaine prééminence. Ici, Torelli s'efforce manifestement de dessiner nettement une ligne mélodique, et non pas d'entrelacer les parties selon les règles du style strict. Il va même plus loin dans les *Concerti musicali* de son œuvre VI (1698), au sein desquels les premiers grands *soli* apparaissent au violon<sup>3</sup>; on peut en dire autant des *Concerti a quattro* de Taglietti (1699), qui confient au premier violon des passages très en dehors.

Généralement, la forme de ces compositions consiste en un dispositif à trois mouvements, dispositif qui tend à devenir de règle pour les *Concerts*, et ceci explique qu'Aubert écrive ses *Suites de Concerts de symphonie*, c'est-à-dire des *Concerts* sans partie prédominante, de façon différente que ses *Concertos* de 1735 qui appartiennent au second type, le premier violon y jouant un rôle prépondérant.

La séparation de la *Symphonie* et du *Concerto* se marque très clairement dans les *Sinfonie e Concerti a cinque* de T. Albinoni (1700), où les *Sinfonie*, à quatre mouvements et écrites en style strict, sont distinctes des *Concerti* à trois mouvements, écrits en style de concert à parties saillantes. Ainsi donc, les pièces baptisées *Concerto* font preuve d'une velléité indiscutable à cultiver le *solo*, ou mieux à dégager de la matière musicale un groupe prépondérant qui s'imposera à l'ensemble. D'où le *Concerto grosso*, dans lequel le *Concertino* composé d'instruments solistes va contraster avec le *grosso* constitué par tous les autres instruments, en se livrant avec ce dernier à une façon de dialogue.

De telle sorte que le *Concerto grosso* peut être considéré comme un double concert : d'une part, dialogue entre tout l'ensemble instrumental et le *Concertino*, et d'autre part, petit concert situé à l'intérieur du *Concertino* et mettant aux prises les divers instruments solistes de ce *Concertino*<sup>4</sup>.

1. *Encyclopédie de la Musique : La Musique française de Lully à Gluck*, p. 1534.

2. A. Schering, *Geschichte des Instrumentalkonzerts*, p. 31.

3. *Ibid.*, p. 32.

4. *Ibid.*, p. 39.

C'est ainsi que le *Concertino* des *Concerti grossi* de l'œuvre XII de Corelli forme un petit orchestre séparé qui entre en dialogue avec l'ensemble; mais, chez le maître de Fusignano, les solistes du *Concertino* se différencient moins entre eux que dans les *Concerti grossi* de l'œuvre VIII de Torelli (1709)<sup>1</sup>. Ils constituent simplement un petit chœur instrumental opposé au grand chœur de l'orchestre d'accompagnement. Chez Torelli, au contraire, le *Concertino* comprend deux violons et une basse qui ne se dressent pas seulement, comme un bloc, contre les ripiéristes, mais qui se livrent entre eux à des exercices violonistiques : « concertano soli », ils concertent seuls, ainsi que le dit lui-même Torelli<sup>2</sup>.

Certains auteurs, Vivaldi par exemple, joignent au *Concertino* des instruments à archet un second *Concertino* composé d'instruments à vent, particularité qu'on remarque, d'ailleurs, chez Jacchini et Torelli, et dont J.-S. Bach se souviendra lorsqu'il écrira ses *Concertos brandebourgeois*<sup>3</sup>.

A cette tendance vers l'enrichissement des timbres du *Concertino* s'en oppose une autre qui travaillera, au contraire, à réduire le *Concertino* à un seul instrument principal; on aura, de la sorte, le *Concerto de soliste* ou *Concerto de chambre*. Si l'on veut donner de toutes ces transformations une formule synthétique, on dira qu'il y a évolution continue depuis la *Symphonie* ou depuis le *Concert sans parties saillantes*, composé d'instruments placés tous sur un pied d'égalité, jusqu'au *Concerto de soliste*, où un instrument dominateur se détache de la masse accompagnante, en passant par le stade intermédiaire du *Concerto grosso* qui a déjà sélectionné quelques solistes dont il constitue son *Concertino*. Pour parler comme les géomètres, le *Solo* est la limite vers laquelle tend le *Concertino*.

Il ne semble pas douteux que le *Concerto de soliste*, avec ses alternances de *Tutti* et de *Solo*, ait subi, de la part de l'opéra, une influence considérable. En effet, l'échange du *Tutti* et du *Solo* se rencontre dans l'air italien où ce *Solo* chanté s'entrecoupe de ritournelles<sup>4</sup>. De sorte que, de même que le *Concert instrumental* et le *Concerto grosso* dérivent du style vocal, à savoir des compositions écrites pour des chœurs alternés, de même, le *Concerto de soliste* peut se prévaloir d'origines et d'hérités lyriques, et se considérer comme une espèce de *Cantate instrumentale*. Scheibe insiste du reste sur ce point, lorsqu'il traite de la sonate en solo accompagnée de la basse continue<sup>5</sup>.

Les diverses remarques que nous venons d'exposer nous paraissent nécessaires pour expliquer l'évolution du concerto français de violon, évolution que nous suivrons depuis les concertos de Jacques Aubert, de Leclair et de Guignon, jusqu'à ceux de Gaviniès et de ses élèves.

Morphologiquement parlant, les concertos d'Aubert se rangent encore dans le type du *Concerto grosso*, avec tendance marquée vers le *Concerto de soliste*, alors que ceux que Mascitti publiaient en 1727 comportaient un *Concertino* de trois instruments solistes et, par conséquent, appartenaient bien nettement au type du *grosso*

1. A. Schering, p. 43. Cette œuvre VIII de Torelli est une œuvre posthume.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*, pp. 60, 61, 63.

4. On remarquera, par exemple, que Quantz, dans son *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, de 1752, appelle toujours les *Tutti* des *Ritournelles*.

5. Il dit, en effet : Diese so genannten Solos werden aber insgesamt mit dem Basse begleitet, und haben gewissermassen eine grosse Gleichheit mit solchen Cantaten, die nur für eine Singestimme, und ohne weitere Begleitung, als mit dem Basse, gesetzt werden, wenn man nämlich die Arien betrachtet. » (*Critischer Musikus*, t. II, p. 681.)



Le nombre variable de leurs mouvements, qui oscille entre quatre et cinq, et qui les rapproche des *Concerti grossi* de Corelli, vient confirmer cette appréciation.

Quant aux sonates proprement dites, leur disposition formelle ne changera guère jusque vers 1725; elle manifestera, cependant, des retours plus ou moins accentués vers le type *Suite*, comme c'est le cas chez Bouvard, en 1723. Besson écrit une *Tromba*, sorte de *Chasse* en 6/8 (1720), et Bouvard introduit le *Menuet* à la fin de quelques-unes de ses sonates de 1723.

D'une manière générale, de 1704 à 1720 environ, la sonate de violon confirme son cadre de quatre à cinq mouvements, et la disposition de ses mouvements se modèle sur celle de Corelli.

\*  
\* \*

**Terminologie et morphologie entre 1725 et 1750.** — Avec Jean-Marie Leclair, la forme quaternaire prédomine très nettement dans les sonates à violon seul et basse continue, tandis que les compositions à deux violons font preuve d'une grande variété morphologique, leur cadre admettant tantôt deux, tantôt trois et tantôt quatre compartiments. Nous remarquerons seulement que ces sonates à deux violons prenant forcément un caractère concertant, leur forme se resserre ainsi que nous l'avons observé plus haut<sup>1</sup>. A l'exemple de ses prédécesseurs, le violoniste lyonnais enfreint parfois la règle qui prescrit d'alterner harmonieusement les vitesses des divers morceaux de ses sonates; lui aussi cherchera à imprimer à quelques-unes d'entre elles un facies caractéristique par la suppression des mouvements lents, par exemple, et il écrira, dès son Livre de 1723, une composition, la deuxième du recueil, munie d'un seul *Adagio* initial, ou bien une sonate dont le mouvement reste modéré d'un bout à l'autre<sup>2</sup>. Nous reviendrons, d'ailleurs, sur cette intéressante particularité.

On rencontre aussi, dans les sonates de Leclair de 1723, l'application du principe corellien qui consiste dans le rattachement de l'*Adagio* ou de la pièce lente placée au milieu de la composition au morceau vif par lequel celle-ci se termine, rattachement effectué par une note d'attente. Le *Largo* de la Sonate III du Livre de 1723 conclut de la sorte à la dominante, et aussi l'*Andante* de la Sonate IV du même Livre. Mais Leclair ne procède pas par couples A, B, comme Corelli et Sénallé. On remarquera que lorsque le mouvement final consiste en un *Menuet*, cas assez fréquent, ce *Menuet* est généralement précédé d'une *Gavotte*.

D'ailleurs, Leclair écrit des *Sonates de chambre* dans le cadre à quatre parties de la *Sonate d'église*, et utilise la plupart des danses en usage durant les vingt premières années du dix-huitième siècle; cependant, il n'est pas sans intérêt, en dressant la statistique de ces airs de danse, de constater que certains d'entre eux manifestent une tendance à disparaître des sonates de notre auteur, de 1723 à 1738. Ainsi, l'*Allemande* et la *Courante* manquent dans le deuxième et le troisième Livre; la *Courante* ne reparait plus après 1723, alors que l'*Allemande* s'introduit à nouveau dans le quatrième Livre (1738). Les sonates à deux violons

1. Voici comment Scheibe explique cette modification morphologique : après avoir indiqué que la pièce initiale des *Trios* est, en général, une pièce lente, il ajoute : « Wiehwohl man kann dann und wann den ersten langsamen Satz weglassen, und so fort mit dem lebhaften Satze anfangen. Dieses letzere pflegt

man insonderheit zu thun, wenn man die Sonaten auf Concertenart ausarbeitet. » (*Critischer Musikus*, II, p. 677.) Voir aussi notre article : *Le Rôle de J.-M. Leclair dans la musique instrumentale* (*Revue musicale*, 1<sup>er</sup> février 1923, p. 14).

2. Sonate VII du quatrième Livre.



n'incorporent que trois types d'airs de danse, la *Sarabande*, la *Gigue* et la *Garotte*, et les concertos mettent à contribution la seule *Gigue*. Nous aurons, du reste, à revenir sur la disparition progressive de la plupart des airs de danse et sur la survivance d'un certain nombre d'entre eux.

Enregistrons aussi, avec Eitner, l'emploi extrêmement fréquent du *Rondeau* dans l'œuvre de Leclair. Eitner a dressé un inventaire détaillé des *Rondeaux* écrits par le musicien lyonnais antérieurement à 1735; il constate que, dans la plupart des cas, la forme *Rondeau* se trouve affectée à des *Arias*, quoique de nombreux *Allegros* l'admettent eux aussi<sup>1</sup>.

Arrêtons-nous à quelques particularités de la terminologie entre 1725 et 1750. Déjà, chez Sénallié, Piani et Mascitti, les désignations agogiques ou chorégraphiques s'accompagnent, ainsi qu'on l'a vu plus haut, d'épithètes d'accélération ou de ralentissement. Mascitti intitulera un morceau *Un poco andante et affettuososo*, un autre *Larghetto et affettuososo*, etc. Cette pratique va se multiplier dans l'œuvre de Leclair, et, très souvent, elle tendra à rapprocher, du point de vue agogique, des mouvements d'allures différentes. On modérera les *Allegros* et on pressera les *adagios* et les *Andantes*. Si Lemaire est le premier violoniste français qui ait employé l'expression *Allegro ma non troppo*<sup>2</sup>, J.-M. Leclair se sert dans maintes circonstances de cette désignation ou des désignations analogues : *Allegro moderato*, *Allegro ma poco*, *Allegro ma non presto*<sup>3</sup>. En revanche, il stimulera l'allure d'un *Andante* en le qualifiant de *spirituososo*<sup>4</sup>, ou bien, il accélérera des *Largos* au moyen des restrictions suivantes : *Largo ma non troppo lento*, *Largo un poco Andante*<sup>5</sup>. On conçoit que, par de semblables jeux d'épithètes agissant en sens contraire, il soit possible d'obtenir, pour une sonate donnée, un résultat comparable à celui qui découle de la suppression des mouvements lents ou des mouvements rapides. Ces épithètes modificatrices permettent, en quelque sorte, l'unification des vitesses.

Sur l'ordre suivi pour la répartition des divers mouvements à l'intérieur de chaque sonate, l'époque de Leclair ne témoigne d'aucune règle rigoureuse. Sans doute, Leclair débute ordinairement par un mouvement lent, lorsqu'il s'agit de sonates à violon seul; il se conforme de cette manière aux habitudes déjà fixées pendant la période précédente; mais de nombreuses exceptions au principe du début lent se vérifient au cours de ses quatre Livres, et ces exceptions deviennent de plus en plus fréquentes entre 1730 et 1740. C'est ainsi qu'une seule composition de l'œuvre de 1723 s'ouvre par un *Vivace*<sup>6</sup>, tandis que l'*Andante* tient lieu de premier morceau dans les Livres de 1734 et de 1738. Trois sonates de 1734 commencent par un *Andante* avec ou sans épithète, et sept sonates du quatrième Livre placent, de même, l'*Andante* en tête de leurs quatre morceaux<sup>7</sup>. Enfin, l'*Allegro*, généralement affublé de la qualification *ma non troppo*, apparaît au commencement de trois sonates de 1738<sup>8</sup>. Il semble donc que l'ancien usage du début lent, lequel n'avait du reste été jamais bien fixé, montre une tendance à

1. R. Eitner : *Die Sonate...* (Monatshefte für Musikgeschichte, XX, Jahrgang, 1888, n° 11, pp. 169-170, en note).

2. Sonates III et IV, Œuvre I.

3. Leclair : *Allegro moder.*, Son. IX, Œuvre IV.  
— *Allegro ma poco*, Sonates VI et IX, Œuvre II.  
— *Allegro ma non presto*, Sonate IX, Œuvre I.

4. Sonate IV, Œuvre IV.

5. Sonate XII, Œuvre IV.

6. Sonate XI, Œuvre I.

7. Sonates II, IX, XI, Œuvre III (1734). — Sonates II, III, IV, V, VII, VIII, X, Œuvre IV (1738).

8. Sonates VI, IX, XI, Œuvre IV.

s'effacer<sup>1</sup>. Nous verrons que nos compositeurs vont peu à peu s'en libérer, en prenant des précautions, afin de ne pas brusquer les choses; à l'*Adagio* ou au *Lento* initial, ils substitueront des pièces de type modéré tel que l'*Andante*, ou bien, s'ils ont recours à des *Allegros*, ils auront soin d'en atténuer la vivacité. On les verra encore, lorsqu'ils ne croiront pas pouvoir se dispenser d'ouvrir leurs sonates par une pièce lente, restreindre les dimensions de celle-ci à quelques mesures seulement, et la transformer en brève introduction qui s'enchaîne avec l'*Allegro* suivant, devenu le véritable mouvement initial.

D'ailleurs, les mêmes constatations se font en Italie et en Allemagne. B. Studeny remarque, à propos de Benda, que l'ordre des mouvements ne paraît guère assuré, livré qu'il est à la fantaisie des copistes<sup>2</sup>. La sonate à violon seul, du temps de Leclair, incline par conséquent à se rapprocher, par son dispositif, de la *Sonate en trio* et du *Concerto*, dont le début s'effectue le plus souvent au moyen d'une pièce vive. Toutefois, chez Leclair lui-même, les sonates en trio et les sonates à deux violons sans basse ne donnent point lieu à un type formel bien défini, puisque tantôt elles sont à quatre mouvements avec début lent<sup>3</sup>, tantôt, au contraire, elles se resserrent, à l'imitation de celles de Sammartini, dans une forme à trois mouvements, ne comprenant même parfois que des pièces vives<sup>4</sup>. Nous avons signalé un *Trio* disposé à la manière des *Concerts de symphonie* et reproduisant l'ancienne *Suite*.

Au contraire, Leclair coule régulièrement ses concertos dans le moule tripartite BAB', et donne à ceux-ci un caractère de *Concerto de soliste*. Ici, nous trouvons un violon principal accompagné par un quatuor d'archets que seconde la basse continue. Les alternances du *Tutti* et du *Solo* s'effectuent sensiblement de la même manière que celle qui se révèle dans les concertos de Tommaso Albinoni. Leur nombre varie de trois à quatre pour les *Allegros* de début, et augmente au sein des mouvements centraux, dans lesquels les *sol*i s'allongent et soulignent très nettement les progrès réalisés par la technique du violon.

Les violonistes qui gravitent autour de Leclair conservent généralement la forme de la sonate en quatre parties, à laquelle ils n'imposent guère de modifications. Cependant l'*Aria* que Leclair baptisait *gracioso*, et qui, comme l'écrit justement M. Combarieu, consiste en « une sorte d'intermède sentimental qui paraît avoir assez souvent une originalité purement négative, celle d'un morceau qui n'est pas une danse<sup>5</sup> », reçoit parfois, aux environs de 1730, des enjolivements intérieurs. Nous voyons, en effet, Quentin traiter l'*Aria* avec une certaine fantaisie, et le meubler d'épisodes agogiques relevant du style de « variation ».

1. L'indécision de la forme disparaît aussi dans l'*Ouverture* italienne qui adopte le dispositif BAB'. Ainsi, la forme BAB', avec morceau vif en tête, apparaît dès l'*ouverture de Dal Male il Bene* d'Alessandro Scarlatti (vers 1696). Bien plus, dans cette ouverture, la pièce finale B' est déjà un *Menuet*. M. Botsiber remarque que d'autres ouvertures, telles que celle de *La Caduta dei Decemviri* de 1697, se terminent par une *Gigue* (H. Botsiber, *Gesch. der Ouverture*, pp. 52 et suiv.)

2. Bruno Studeny, *Beiträge zur Geschichte der Violinsonate im 18. Jahrhundert* (Munich, 1911), p. 14.

3. Tel est le cas pour les sonates de l'*Oeuvre* IV qui commencent toutes par un mouvement lent, *Largo*, *Adagio* ou *Andante*, et qui se composent de 4 morceaux, à l'exception de la Sonate III en la mineur, laquelle comprend 5 mouvements.

4. Voir, par exemple, le recueil de sonates à 2 violons sans basse (*Oeuvre* III, 1730), dont la première sonate en sol majeur se compose de 3 *Allegros* successifs.

5. J. Combarieu, *Histoire de la Musique, des origines à la mort de Beethoven*, II, p. 201.

L'*Aria* devient ainsi une manière d'*Air varié*, et nous ne tarderons pas à enregistrer l'étonnante fortune à laquelle il atteint sous cette forme.

Mondonville emploie régulièrement l'*Adagio* en tête de ses sonates et le fait cadencer à la dominante, de façon à l'enchaîner avec l'*Allegro* qui le suit. Le second mouvement lent des compositions du Livre de 1733 admet presque toujours le relatif majeur ou mineur de la tonalité générale; mais, à la même époque, nous voyons Guillemain choisir tantôt l'*Adagio*, tantôt une pièce vive pour ouvrir ses sonates. Lui aussi adopte, d'une façon générale, le ton relatif pour la pièce lente qui occupe le centre de ses compositions. Sans débiter toujours par un *Adagio*; Guignon a soin, comme Leclair, de mettre en tête de ses sonates de 1737 des mouvements d'allure moyenne, de ces pièces qui s'établissent sur les frontières de l'*Allegro* et de l'*Andante*, et dont il précise l'allure par des épithètes appropriées : *Allegro ma poco*, *Allegro poco gratoso*<sup>1</sup>.

Suivant l'exemple antérieurement donné par Mascitti, Leclair, Cupis et Etienne Mangean terminent des sonates, en 1742 et en 1744, par des *Menuets*; celui de Mangean est dédoublé, le second *Menuet* s'écrivant en mineur avec un *Da capo* qui ramène le premier et permet à la composition de conclure en majeur. De plus en plus, le *Menuet* fera partie intégrante des sonates de violon, et on le rencontrera dans l'œuvre de Guignon à la place qu'il occupe dans la symphonie classique, c'est-à-dire à l'avant-dernière. Avec sa grâce tranquille, mais un peu précieuse, il s'ajuste à merveille à l'esthétique de l'époque, bien que certains, comme Hiller, le critiquent vertement en l'assimilant à une « mouche » posée sur un visage d'homme qui prend ainsi un air de petit maître<sup>2</sup>. En même temps, on assistera à la disparition progressive d'autres airs de danse, tels que l'*Allemande*, la *Courante*, la *Sarabande*, qui s'éliminent presque complètement de notre littérature de violon entre 1730 et 1740<sup>3</sup>.

Ainsi, dans les deux livres de Mondonville de 1733 et de 1734, on ne trouve comme représentant des airs de danse que la seule *Sarabande*; celle-ci cesse de figurer dans les *Sons harmoniques*. Seul, le Livre de Guignon publié en 1737 contient encore des *Allemandes* et des *Sarabandes*; plus tard, ce musicien ne conservera que la *Gigue* et le *Menuet*. *Allemandes*, *Courantes* et *Sarabandes* manquent totalement dans les sonates de Lemaire, datées de 1739, et Dauvergne ne connaîtra plus que la *Gigue*, la *Sicilienne*, très en faveur, et le *Menuet*. L'année 1740 marque la mort de l'*Allemande* et de la *Sarabande*, et on est quelque peu surpris de voir la *Courante* échapper à cette élimination, car elle surgit à nouveau en 1750 dans les œuvres fort archaïsantes, il est vrai, de Louis Aubert.

1. Les Sonates I, V, VI débute par un *Allegro ma poco*, la Sonate VIII commençant par un *Allegro poco gratoso* 3/4; il est à remarquer que cette Sonate VIII se termine aussi par un *Allegro poco gratoso*, mais cette fois en 6/8, et que la pièce médiane est représentée par un *poco Andante*. La sonate se compose donc de 3 mouvements de vitesses analogues.

2. Nous rappellerons ici que Sammartini est un des premiers musiciens qui introduisirent le *Menuet* dans les pièces symphoniques. Il en plaça dans ses *Divertimenti* et *Sinfonie* à 3 ou 4. Kretschmar, dans son *Führer durch den Konzertsaal* (I, p. 51), signale le *Menuet* comme

une particularité de l'Ecole viennoise (Sandberger : *Zur Geschichte des Haydn'schen Streichquartetts*, p. 54, en note.)

3. La même observation peut se faire dans la littérature allemande du violon. Ainsi, chez Telemann, les airs de danse deviennent de plus en plus rares, encore qu'ils ne disparaissent pas complètement. En revanche, ils ne sont plus représentés dans les compositions de A.-L. Battista (B. Studeny, *loco cit.*, pp. 7, 12). Sur la *Sarabande*, voir : Ch. Brückner, *La Sarabanda nell'antica sonata per violino* (*La Cultura musicale*, année I, fasc. IV, 1922, pp. 138 et suiv.).



La sonate évolue donc en se débarrassant lentement des airs de danse, auxquels se substituent des mouvements à désignation agogique qui, du reste, ne sont souvent que des airs de danse stylisés<sup>1</sup>, et d'ailleurs, l'œuvre instrumentale, autonome, ne recèle-t-elle pas de « vrais ballets latents »? Mais il règne encore une grande indécision morphologique, indécision dont les concertos de cette époque vont nous apporter une nouvelle preuve.

Si nous examinons, en effet, les concertos laissés par Guignon, concertos qui paraissent devoir se situer aux environs de 1750, nous reconnaissons que ces ouvrages, divisés en trois parties, à l'exemple des concertos de Leclair, appartiennent plutôt à la catégorie du *Concerto grosso* qu'à celle du *Concerto de soliste*; on se trouve ici sur la limite des deux genres. D'abord, le *Solo* y occupe une place beaucoup moins importante que dans les compositions similaires du violoniste lyonnais. Ensuite, au lieu de se réduire à un seul instrument, le *Concertino* rétrograde parfois vers une forme ancienne, puisque, dans les concertos en *sol* majeur et en *ut* majeur, le violon principal s'associe à un autre violon solo<sup>2</sup>. Il y a même, à cette époque, des exemples de régression encore plus marqués, car Antheaume l'aîné publie sous le nom de *Concertos en trio*, de véritables suites pour trois instruments, suites qui rappellent les *Concerts de symphonie* de Jacques Aubert<sup>3</sup>. Enfin, si les *Concertinos* de Guillemain (vers 1743) se découpent en trois mouvements, disposés dans l'ordre habituel, avec la pièce lente au centre, ils se distinguent des œuvres analogues par les rôles respectifs que jouent le *Tutti* et le *Solo*. Chez Guignon, les groupes T.-S. se répartissent sensiblement comme chez Aubert, mais Guillemain en rend l'alternance infiniment plus fréquente.

Nous noterons, en passant, que Guignon et Guillemain écrivent des *Airs variés* où le jeu des variations successives se développe presque toujours suivant une progression de mouvement constante, ces variations utilisant des valeurs de plus en plus petites, et, par conséquent, produisant un effet continu d'accélération.

Les manifestations agogiques paraissent du reste préoccuper vivement les violonistes de l'époque de 1740, et nous en rencontrons la preuve dans le soin qu'ils mettent à préciser la terminologie de leurs mouvements. Un autre fait se dévoile encore sur le plan agogique, fait dont nous avons enregistré plus haut les premières apparitions et qui a été très bien mis en lumière par Bruno Studeny<sup>4</sup>. Il consiste, essentiellement, en ce que nous avons appelé l'unification des vitesses. Sans doute, les auteurs de l'école de 1740-1750 recherchent les contrastes de mouvements, et attachent à la vélocité une attention extrême. Les termes de *Presto*, *Prestissimo*, *Vivace*, *Allegro molto* émaillent les sonates de Mondonville, de Guillemain, de Guignon, de Mangean, de Cupis. Cupis surtout affectionne, pour ses conclusions, des morceaux binaires qu'il note *Vivace*. Mais la tendance à l'exagération de l'allure paraît beaucoup moins forte que la tendance inverse.

1. Voici comment M. Combarieu caractérise les sonates de cette époque : « Les formes de la sonate sont encore indéterminées; le genre ne réussit pas à se dégager de l'aria et de la danse. C'est une juxtaposition de grâces et d'élégances un peu superficielles, sans lien suffisant, comme le montre le plan de quelques pièces. » (J. Combarieu, *Histoire de la Musique, des origines à la mort de Beethoven*, t. II, pp. 199-201.)

2. C'est ainsi que M<sup>me</sup> Isadora Duncan a dansé une symphonie de Beethoven. — Voir : A. Levinson : *Stravinsky et la danse* (*Revue musicale*, 1<sup>er</sup> décembre 1923, p. 156).

3. Les deux violons *sol*i apparaissent dans les mouvements lents de ces deux concertos.

4. Les concertos d'Antheaume l'aîné présentent tous, sauf un (le 2<sup>e</sup>), 5 mouvements, les *Arias* et les *Menuets* étant toujours dédoublés.

5. Bruno Studeny, *loc. cit.*, p. 14.



Les épithètes que nous avons désignées par l'expression de modératrices s'appliquent à un nombre de pièces plus considérable que celles qui commandent une accélération de l'allure, et un double mouvement se dessine qui, d'une part, cherche à ralentir les *Allegros* et, d'autre part, à accélérer les *Adagios*. On dirait que les uns et les autres tendent à se stabiliser en une allure moyenne à mi-chemin entre l'*Allegro* et l'*Adagio*. L'*Adagio* se rapproche de l'*Andante*, et l'*Allegro* se rapproche de l'*Andante*, ce dernier réalisant le moyen terme vers lequel convergent les allures extrêmes, conformément au schéma ci-après :

*Adagio*  $\longrightarrow$  *Andante*  $\longleftarrow$  *Allegro*

Quelques exemples vont nous faire toucher du doigt cette convergence vers l'*Andante*.

Guillemain fournit les séries suivantes :

{ *Allemanda, Allegro non presto*<sup>1</sup>  
 { *Ciciliano Andante*  
 { *Allegro ma non presto*.  
 { *Allegro ma non presto*<sup>2</sup>  
 { *Aria gratoso*  
 { *Allegro ma non presto*

où on constate bien une tendance à niveler les vitesses, l'*Aria gratoso* étant toujours joué dans un mouvement plus animé que l'*Aria* sans épithète. Guignon témoigne d'identiques velléités avec les séries :

{ *Allegro poco gratoso*<sup>3</sup>  
 { *Un poco Andante*  
 { *Allegro poco gratoso*.  
 { *Allegro poco e fiero*<sup>4</sup>  
 { *Adagio gratoso alla francese*  
 { *Allegro gratoso*.

D'où, dans les sonates qui présentent une telle terminologie, une allure modérée, souple, alanguie. Mondonville baptisera *Andantino* des pièces tranquilles, jouées sans lenteur, et il emploiera l'expression de *Cantabile* pour caractériser des mouvements qui, sans être animés, demandent une exécution chaleureuse et chantante<sup>5</sup>.

Très sensibles aux nuances ténues et précieuses qui différencient deux mouvements rentrant dans la même catégorie de « tempo », deux mouvements lents, par exemple, les musiciens, Dauvergne en particulier, aiment à conférer à leurs *Adagios* un aspect de récitatif, en y intercalant des fragments de *Largo* ou de *Sicilienne*, qui, par des épithètes expressives : *poco piano*, *affettuoso*, suffisent à se distinguer de la pièce qui les encadre<sup>6</sup>.

\* \*

Évolution de la sonate vers un dispositif en trois mouvements. — Si nous

1. Sonate II, *Œuvre* I.

2. Sonate III, *Œuvre* IV.

3. Sonate VIII, *Œuvre* I.

4. Sonate IV, *Œuvre* VI.

5. Sonates II, III, *Œuvre* IV. La Sonate IV débute par un *Cantabile*.

6. On trouve un exemple d'intercalations de cette nature dans la Sonate X de l'*Œuvre* II.

nous reportons aux schémas donnés plus haut à propos de la distribution des pièces à l'intérieur de la sonate, nous observerons que le dispositif de Corelli :

$$A - B - A' - \underbrace{B', B''}_{\text{}}.$$

devait facilement se condenser en une forme à quatre mouvements, par suite de la réunion en un seul des deux *Allegros*, B', B'', placés à la fin de la série, et c'est ce qui explique la stabilité de cette forme à quatre mouvements

$$A - B - A' - B'.$$

Mais, d'autre part, la *Sinfonia* italienne, telle que la pratiquait Alessandro Scarlatti, débutait par une pièce vive, après laquelle prenaient place un morceau lent et un morceau rapide pour conclure, conformément au schéma :

$$B - A - B',$$

et Antonio Vivaldi, l'illustre violoniste auquel Eitner fait allusion dans le passage que nous citons plus haut relatif à la forme sonate<sup>1</sup>, fixa définitivement, dans ses concertos de violon, le cadre à trois mouvements imaginé par Scarlatti<sup>2</sup>. Vivaldi n'établit pas seulement ces trois mouvements sur le plan de l'opposition dynamique et agogique; il les marque surtout de caractères expressifs et sentimentaux différents<sup>3</sup>. On sait la vive impression que les concertos du « Prete rosso » firent sur Quantz, en 1714, et le culte que leur voua J.-S. Bach qui, non content de les réduire pour le clavecin, en composa lui-même sur leur modèle<sup>4</sup>.

Sous la double influence de Scarlatti et de Vivaldi, la vieille *Sonate d'église*, même matinée d'éléments de chambre, devait peu à peu disparaître devant des compositions plus ramassées et de caractère plus émotionnel. Pour employer l'expression de M. Sandberger, la *Sonate d'église* n'avait pas d'avenir; c'étaient le *Concert* et la *Symphonie d'opéra* qui en avaient<sup>5</sup>.

En France, l'évolution du cadre, par la suppression du mouvement lent initial, ne s'effectua pas, il est à peine besoin de le dire, sans donner lieu à de nombreux agencements transactionnels. Leclair, par exemple, substituera à l'une des pièces lentes un mouvement modéré, et écrira des sonates en quatre morceaux, commençant par ce mouvement et se terminant par deux *Allegros* :

$$B - A - B' - B''^6,$$

série au sein de laquelle la pièce lente est susceptible de se mouvoir et de venir prendre place immédiatement avant l'*Allegro* final<sup>7</sup> :

1. Voir page 134.

2. La particularité que présentent nombre de sonates de conclure sur un *Menuet* trouve un précédent dans les *Ouvertures* d'Alessandro Scarlatti, ainsi que nous l'avons indiqué plus haut, p. 139, note 1 (Hugo Botsiber : *Geschichte der Ouverture und der freien Orchesterformen*, p. 52).

D'ailleurs, l'ouvrage satirique de Benedetto Marcello intitulé *Il Teatro alla Moda* (1720) explique que la *Sinfonia* consistera « in un Tempo Francese... chiudendo finalmente con Minuetto, Gavotta o Gigha... »

3. G.-C. Paribeni : *Muzio Clementi nella vita e nell' arte* (1922), p. 164, en note.

4. R. Eitner : *Die Sonate* (Monatshefte für Musikgeschichte, XX Jahrgang, 1888, p. 164). — Voir aussi Spitta, *loco cit.*, t. I, pp. 410 et suiv. Il y a lieu de remarquer que, dès son œuvre II (*Sonate a Violino e Basso per il Cembalo*, Amsterdam, Estienne Roger), Antonio Vivaldi réduit le cadre de la plupart de ses sonates, et adopte 7 fois sur 12 un dispositif en 3 mouvements qui débute par un *Preludio Largo* ou par un *Preludio Andante*.

5. Ad. Sandberger, *loco cit.*, p. 50.

6. Sonate V, Œuvre III.

7. Sonate VIII, Œuvre V. — Sonate IX, Œuvre IX.

B — B' — A — B".

Même terminaison, au moyen de deux mouvements animés, dans les sonates de Guillemain et de Guignon<sup>1</sup>. Nous avons cité plus haut, chez Cupis et chez Mangean, aux environs de 1740, des cas de conclusion de la sonate au moyen du *Menuet*, conclusion qui ne créait pas une exception à la règle de l'*Allegro* terminal, car, le *Menuet* consistant en un mouvement modéré, le schéma de la composition devenait ainsi :

B — A — B' — B".

On peut ajouter à ces exemples de terminaison par une pièce tranquille les sonates en trio publiées par Dauvergne en 1739, qui toutes prennent fin sur un *Menuet* simple ou dédoublé, et aussi une des sonates à violon seul du même music' en, dont le *Menuet* conclusif prend la forme d'un *Air varié*. Le *Menuet* hérite ainsi de l'élément variation que recélaient les *Chaconnes* des anciennes sonates. Quoi qu'il en soit, l'évolution du cadre de la sonate de violon vers une forme à trois compartiments tend de jour en jour à se préciser, et elle sera à peu près achevée vers 1750<sup>2</sup>. Exaudet, dans ses sonates en trio de 1751, cultive soigneusement l'unification des vitesses, et termine fréquemment par un *Menuet*; plus tard, vers 1760, il choisira, comme morceau final, soit le *Menuet*, soit l'*Allegretto*, soit le *Scherzo* qui, pour la première fois, fait son apparition dans la terminologie de la sonate française de violon. Exaudet peut revendiquer une autre innovation, celle d'avoir introduit la *Romance*, pièce modérée à couplets<sup>3</sup>. Le cadre ternaire est aussi presque constamment mis à contribution par Branche, en 1748, avec début lent ou vif; dans le cas d'un début lent, il y a deux *Allegros* qui se suivent, tandis que la forme admet une symétrie parfaite lorsque la pièce initiale est de mouvement rapide. Pagin montre plus d'indécision, et hésite encore entre le dispositif à quatre mouvements et le cadre tripartite; mais celui-ci est toujours employé par Sohier l'ainé, qui affecte une tendance à cultiver la forme dissymétrique A. B. B', tandis que Miroglio le cadet (1750) porte ses préférences vers le type B. A. B'.

En fait d'airs de danse, les musiciens de la décennie 1740-1750 n'emploient plus que le *Menuet*, la *Gigue* et la *Sicilienne*. De loin en loin, notamment chez Pagin, on voit apparaître la *Gavotte*<sup>4</sup>.

Il est à remarquer, de plus, que les pièces descriptives ont complètement disparu des sonates de violon. Sénallié est le dernier qui en ait écrit. En revanche, les *Chasses* persistent jusqu'aux dernières années du dix-huitième siècle.

1. Guillemain, Sonates IV et VI, *Œuvre* I. — Guignon, Sonates V, VI, VIII, XII, *Œuvre* I.

2. Le même fait s'observe en Allemagne, où, dès la première moitié du dix-huitième siècle, la forme ternaire (un *Adagio*, deux *Allegros*) l'emporte définitivement sur celle de l'ancienne sonate d'église en 4 mouvements. Du reste, lorsque Quantz parle de la sonate, il n'envisage jamais que la présence d'un seul *Adagio* dans cette sorte de composition. (*Versuch...*, p. 304.) Pour l'emploi de cette forme en Italie, voir Paribeni, *loco cit.*, pp. 162-163.

3. J.-J. Rousseau, dans son *Dictionnaire de Musique*, n'envisage que la *Romance* vocale. « Air sur lequel on chante un petit poème de même nom, divisé par couplets, duquel le su-

jet est, pour l'ordinaire, quelque histoire amoureuse et souvent tragique... une mélodie douce, naturelle, champêtre, et qui produise son effet par elle-même, indépendamment de la manière de la chanter. » (T. II, p. 166.) Lichenthal, lui, indique la *Romance* instrumentale, « morceau de musique instrumentale qui, dans sa forme, ressemble aux rondeaux. Il est ordinairement d'un caractère romantique et s'exécute avec un mouvement lent ». (*Dictionnaire de Musique*, t. II, p. 240.)

4. Dans son œuvre de 1734, G.-P. Telemann réduit considérablement le nombre des airs de danse, et c'est vers cette époque que le rythme du *Menuet* devient prédominant (Stüdeny, *loco cit.*, pp. 9, 12).



Toutefois, la morphologie des sonates est loin d'être absolument fixée à partir de 1750; quelques auteurs imbus de tendances archaïsantes, tels Louis Aubert et Rougeon l'ainé, cultivent encore la forme *Suite*, à l'exemple d'Antoine Dauvergne, dont les *Concerts de symphonie* se construisent aussi sur ce modèle. En revanche, Papavoine, en 1752, adopte régulièrement le cadre tripartite; mais Nicolas Vibert, à la même époque, fait montre de plus de fantaisie. Aussi bien dans ses sonates à violon seul et basse que dans ses sonates en trio, Vibert recourt indifféremment à la forme en trois mouvements et à la forme en quatre mouvements. On peut en dire autant de L'Abbé le fils.

La plupart de ces musiciens composent des *Airs variés* qu'ils disposent en séries, en suites, et cette habitude n'est pas sans venir contrecarrer l'établissement de la sonate dans un cadre fixe. Pourtant, Mathieu le fils, en 1756, confirme bien nettement la forme ternaire, avec début vif ou tranquille (*Andante*), *Adagio* central et pièce animée pour finir, type B. A. B'.

C'est ce type que Gaviniès adopte uniformément pour ses deux livres de sonates de violon de 1760 et de 1764, ainsi que pour son recueil de sonates à deux violon (œuvre V). Mais les deux livres de 1760 et de 1764 présentent, au point de vue de la forme des sonates, quelques particularités sur lesquelles il nous faut insister. Dans le premier recueil, quatre fois sur six, les compositions de Gaviniès prennent fin sur un mouvement modéré, *Tempo di Minuetto*, *Gratioso*, *Allegretto*, *Andante*. Ce mode de terminaison constitue l'habitude régnante à cette époque. Souvent, le morceau terminal consiste en un *Air varié*, avec réalisation, dans la série des variations, des contrastes agogiques que nous avons déjà signalés. Le second recueil montre une prédisposition plus accentuée à conclure par un *Presto*. De plus, la pièce lente située au centre de la sonate et qui se coule généralement dans le ton relatif mineur ou dans celui de la dominante, prend le caractère *Romance*, et présente une forme balancée qui se rapproche de celle du *Lied*. Une remarque analogue s'impose à l'égard des concertos de 1764, encore que Gaviniès ne désigne jamais expressément sous le nom de *Romance* ses *Adagios cantabile* ou *con espressione*.

Il en est de même de ses élèves et de ses contemporains. Capron et Vachon emploient tous deux le dispositif en trois parties auquel ils affectent, du reste, des modalités assez différentes, puisqu'on voit Vachon, postérieurement à 1761, débiter par deux mouvements lents que suit un *Allegro* 3 qui oscille entre la tonalité générale d'*ut* majeur et celle d'*ut* mineur<sup>1</sup>.

Quant à Le Duc, il ne connaît que le cadre ternaire à l'intérieur duquel il dispense la terminologie la plus romantique qui soit, terminologie dont nous avons fait ressortir les tendances au sentimentalisme.

Bertheaume, tout en restant fidèle à la forme ternaire, sait conférer à celle-ci un facies spécial, en subdivisant chacune des trois parties de la sonate en éléments disposés symétriquement, et dont l'un d'eux, comme dans sa *Sonate dans le style de Lolli*, revient périodiquement<sup>2</sup>.

1. Sonate VI, Œuvre III.

2. On peut rattacher cette conception de la sonate à celle de la *Folia* de Corelli (VI, 12), par exemple, où la composition est toute d'une seule tenue, ou encore à celle du *Trille du Diable* de Tartini (1730), dont les diverses parties, *Larghetto affettuoso*, *Tempo giusto*, *Andante*,

*Allegro assai*, *Andante*, *Allegro*, *Andante*, *Allegro*, *Adagio*, « se suivent sans interruption ». (Loisel, *Courrier musical*, 15 oct. 1907, p. 544 et p. 547.) Sur la *Folia* de Corelli, voir aussi A. Moser, *loco cit.*, p. 73, et note 3 de cette page. — Sur le *Trille du Diable*, consulter le même auteur, pp. 260, 263, 266,



Les concertos de Gaviniès et des violonistes de son époque font du *Tutti* initial une petite introduction à laquelle succèdent trois ou quatre alternances du *Tutti* et du *Solo*. Dans les pièces lentes, on ne rencontre qu'un seul *Solo* encadré par deux *Tutti*. Chez Le Duc, qui affectionne le *Rondeau* comme pièce terminale, les groupes T-S prennent un caractère d'extrême fréquence, et c'est la plupart du temps par le *Solo* que débutent ces morceaux. Il est, d'ailleurs, à remarquer que le *Rondeau* ne constitue pas, en soi, une pièce de caractère bien déterminé; il n'est, si l'on veut, qu'un revêtement morphologique qu'on impose soit à des *Allegros*, soit à des *Arias*, soit à des *Andantes*. Le *Rondeau* apparaîtra presque systématiquement comme pièce terminale chez Paisible, Saint-Georges et Guénin.

À côté du cadre ternaire de la sonate, les musiciens de la fin du dix-huitième siècle emploient un moule encore plus resserré, puisqu'il ne comprend plus que deux mouvements, la pièce lente étant éliminée de l'ancien dispositif. Tel est le cas pour les sonates de Saint-Georges et pour un certain nombre de celles de Guénin. Le morceau terminal consiste alors en un *Menuet* ou en un *Rondeau* de mouvement modéré. En outre, si les anciennes danses ont complètement disparu, d'autres surgissent, parmi lesquelles l'*Anglaise* ou *Contredanse*, qui fait fureur dans la seconde moitié du siècle, et que les violonistes utilisent souvent comme morceau final<sup>1</sup>.

Que si nous essayons, pour conclure, d'exprimer, dans ses grandes lignes, l'évolution des formes de la sonate de violon au dix-huitième siècle, nous dirons que, durant la première moitié de cette période, nos violonistes cherchent, au milieu de nombreux tâtonnements, à restreindre le nombre des mouvements de la sonate qui, à l'époque de Leclair, comporte le plus souvent quatre morceaux de vitesses alternées, et dérive de la *Sonate d'église*, tout en s'incorporant des airs de danse, car les deux types *da chiesa* et *da camera* tendent à se confondre. Peu à peu, les airs de danse disparaissent du cadre de la sonate, et sont remplacés par des pièces revêtues de titres agogiques et expressifs. Une terminologie plus précise et aussi plus complexe s'efforce de concentrer sur une même pièce des caractères empruntés soit à des danses types, soit à des airs; on parvient de la sorte à réaliser des économies dans le nombre des parties de la sonate, car un *Adagio cantabile*, par exemple, associera la gravité de l'ancienne *Sarabande* à la grâce souple de l'*Aria*. La tendance sur laquelle nous avons attiré l'attention et qui consiste à faire état d'épithètes modératrices, déplace complètement l'esthétique à contrastes de l'ancienne *Suite*, puisque chacune des pièces soumises à ce système d'épithètes multiples et nuancées cherche son expression dans un jeu de sentiments auquel les airs de danse ne pouvaient suffire. Et, de la sorte, les velléités de traduction sentimentale se répercutent sur la morphologie qu'elles parviennent à transformer. L'effort de cette traduction sentimentale se porte, de préférence, sur les *Adagios*, conformément aux conseils que donne le flûtiste Quantz<sup>2</sup>.

1. Voici comment J.-J. Rousseau définit la *Contredanse* : « Air d'une sorte de danse de même nom, qui s'exécute à quatre, à six et à huit personnes, et qu'on danse ordinairement dans les bals, après les Menuets, comme étant plus gaie et occupant plus de monde... Les airs de contredanses sont le plus souvent à deux tems; ils doivent être bien cadencés

brillans et gais, et avoir cependant beaucoup de simplicité; car, comme on les reprend très souvent, ils deviendroient insupportables s'ils étoient chargés. En tout genre, les choses les plus simples sont celles dont on se lasse le moins. » (*Dictionnaire de Musique*, t. 1, p. 216.)

2. Il écrit, à propos du concerto : « Il faut enfin tâcher de caractériser l'*Adagio* par une

Mais, selon la judicieuse remarque de M. Paribeni, il faut reconnaître la puissante influence que les violonistes exercèrent sur le développement de la sonate en amenant cette composition de son état primitif de série d'airs de danse à celui d'un véritable poème musical, dont les trois divisions essentielles correspondent à trois moments différents d'émotion et reflètent, ainsi que nous le verrons au chapitre suivant, les trois parties constitutives de chacun des morceaux de la sonate<sup>1</sup>.

A partir de 1750, le dispositif B. A. B' de l'ouverture italienne imaginé par Alessandro Scarlatti tend à prévaloir sur le dispositif quaternaire, et le dernier mouvement de la sonate apparaît fréquemment sous les espèces d'un *Menuet varié* ou d'un *Air varié*. On observe même une contraction plus grande de la sonate, qui se réduit à deux mouvements.

\*  
\* \*

**La sonate de clavecin et violon.** — Nous terminerons ce chapitre consacré à la morphologie des compositions pour le violon en disant quelques mots d'un genre qui se multiplie en France à partir de la seconde moitié du dix-huitième siècle, et qui s'oppose, en quelque sorte, à la sonate de violon et basse continue, nous voulons parler de la sonate de clavecin avec accompagnement de violon. Ici, en effet, le violon qui, dans la sonate, jouait un rôle prépondérant, se réduit à ne plus tenir qu'un rôle d'accompagnateur; le clavecin, puis le piano-forte prennent la première place, et les œuvres qui leur sont destinées, originellement désignées sous le nom de « pièces de clavecin », s'intitulent dorénavant « sonates », quand bien même l'exécution de ces œuvres n'exige que le seul clavecin ou le seul piano-forte. Le violon se trouve ainsi dépossédé de sa situation de soliste et de son monopole de joueur de sonates.

A vrai dire, la naissance de ce genre remontait au début du dix-huitième siècle. Dès 1707, M<sup>lle</sup> Jacquet de la Guerre donnait des *Pièces de clavecin* susceptibles de se jouer avec violon; mais c'est en 1734 que Mondonville crée le prototype de la sonate de clavecin et violon. Il publie, en effet, cette année-là, des *Pièces de clavecin en sonates* dont le titre révèle la transformation qui va s'opérer, titre que Guillemain reprendra en 1745, lors de la publication de compositions analogues. Dans les *Pièces* de Mondonville, écrites pour clavecin et violon, les deux instruments, placés à peu près sur un pied d'égalité, se partagent la présentation des thèmes<sup>2</sup>. Par contre, les *Pièces de clavecin en sonates* de Guillemain confient le plus souvent le chant à la main droite du claveciniste, bien que quelques *Arias* laissent la mélodie au violon<sup>3</sup>.

La fonction d'instrument d'accompagnement dévolue au violon se plie à deux modalités : tantôt le violon réalise un accompagnement mélodico-harmonique, en doublant note contre note, à la tierce ou à la sixte, la mélodie du clavecin; tantôt, il enveloppe celle-ci de figurations, batteries, arpèges, etc., que le clavecin reprend

épithète qui exprime distinctement le sentiment qui y est attaché, afin qu'on puisse aisément deviner le mouvement qu'il demande. » (Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, Berlin, 1752, p. 302.)

1. G.-C. Paribeni, *loco cit.*, p. 162.

2. Dans la Sonate III, le violon expose le thème, et l'*Aria* de la Sonate IV montre le clavecin entourant le chant du violon de souples figurations.

3. Par exemple, l'*Aria* de la Sonate I.

pour son compte, de sorte que les figurations du violon passent à l'instrument à clavier.

Les *Pièces en concert* de Rameau (1741) sont des pièces de clavecin proprement dites auxquelles s'adjoignent deux instruments à archet. Qu'elles soient spécifiquement des pièces de clavecin, c'est ce que Rameau déclare nettement dans son *Avis aux concertants*, où il s'inspire manifestement de la remarquable initiative de Mondonville; il cherche, en associant deux instruments à archet à l'instrument principal, le clavecin, à « former de petits concerts », d'où le titre donné à son ouvrage; mais il a bien soin de dire que le clavecin suffit à exécuter ses *Pièces*. On peut voir dans les *Pièces en concert* de Rameau, des prototypes français du trio ou du quatuor pour piano et cordes.

Les sonates de clavecin avec accompagnement de violon se multiplient à partir de 1750. Papavoine emploie, en 1755, l'expression de *Pièces de clavecin avec accompagnement de violon*, soulignant ainsi le rôle secondaire qu'il attribue à ce dernier. La même année, Clément utilise le premier l'expression de *Sonates : Sonates en trio pour un clavecin et un violon* (1755), et à l'exemple de Rameau qui considérait le clavecin comme réalisant deux parties distinctes, et tenait ses *Pièces* de 1741 pour des *quatuors*, il qualifie de *trios* ses compositions pour clavecin et violon<sup>1</sup>. Ici, les deux instruments « concertent » véritablement en toute égalité<sup>2</sup>. De même, les *Sonates* du chevalier d'Herbain, parues en 1756, sont dites « en dialogue<sup>3</sup> ».

Dix ans plus tard, Armand-Louis Couperin, neveu du grand Couperin, pastiche, en le retournant, le titre de Mondonville et de Guillemain avec ses *Sonates en pièces de clavecin*, accompagnées d'un violon *ad libitum*. La mention-*ad libitum* s'opposera désormais à celle de violon *obligé* ou de violon tout court. Couperin fait jouer un double rôle au violon : d'une part, nous voyons cet instrument accompagner en doubles cordes une *Romance* du clavecin, et d'autre part, lors de l'*Aria con Variazione* de la Sonate II, qui constitue un véritable thème varié, le violon reçoit la mission de jouer le chant pendant toutes les variations<sup>4</sup>.

Un autre organiste, Legrand<sup>5</sup>, reprenant le vieux titre de *Pièces de clavecin en sonates*, accorde au violon une partie importante et indépendante : il multiplie les canons à l'unisson entre l'instrument à archet et le clavecin, confie le chant au violon dans nombre d'*Airs*, et cherche à équilibrer la sonorité des deux instruments en prescrivant le *pizzicato* au violon, lorsque le claveciniste joue sur le petit clavier du clavecin.

Demandons-nous maintenant quelles sont les raisons du nouvel assemblage

1. Les *Sonates en trio* de Clément sont dédiées à M. et à M<sup>me</sup> Forqueray.

2. Voir, par exemple, l'*Allegro* de la Sonate II.

3. *Six sonates de clavecin avec un violon ou flûte d'accompagnement, en forme de Dialogue*, par M. le chevalier d'Herbain. Ces sonates portent l'observation suivante : « Lorsque, dans la partie d'accompagnement, il se trouvera des doubles notes, les supérieures seront pour la flûte, et les autres pour le violon, au choix de l'accompagnateur. Lorsqu'on se servira du violon, il faudra y mettre la sourdine. »

4. La *Romance* se trouve dans la Sonate I en sol majeur. Quant au rôle joué par le violon dans l'*Aria* de la Sonate II en ré majeur, il consiste, suivant l'expression frappante de M. de Saint-Foix, à établir un véritable *cantus firmus*. (Voir G. de Saint-Foix : *Jean Schobert, Revue musicale*, 1<sup>er</sup> août 1922, p. 124.)

5. Legrand était organiste de l'église abbatiale de Sainte-Croix et de l'église paroissiale de Saint-Remy à Bordeaux. Pour le *pizzicato*, voir l'*Andante* 2/4 de la Sonate IV en ré majeur.



instrumental, et pourquoi la partie de clavecin, naguère mise au second plan, occupe ici la première place. Les raisons de cette inversion sont multiples et complexes; elles résultent surtout de l'évolution du style général et de l'apparition du piano-forte.

On sait, en effet, et nous y reviendrons, qu'entre le style sévère du début du dix-huitième siècle et l'établissement du style des grands classiques, prend place un style intermédiaire qu'on a baptisé du nom de style galant; en associant d'abord la rocaille ornementale à une écriture de la basse plus harmonique que polyphonique, puis en substituant au ruchage mélodique une façon plus libre, plus expressive et plus simple qui met les thèmes en pleine lumière, ce style implique une vie intense et sans cesse renouvelée, dans laquelle le moindre détail prend de l'importance. Il devient dès lors évident que le régime de la basse continue ne peut plus se plier aux exigences nouvelles. Ce régime est incompatible avec la mobilité expressive du style galant transformé et avec sa précision d'intentions. La réalisation de la basse chiffrée dépend trop et de la valeur de l'artiste chargé de l'effectuer, et des dispositions du moment de cet artiste, qui, à tout instant, risque de méconnaître et de trahir la pensée du compositeur. On remplacera donc la tablature insuffisante de la basse continue par une partie de clavecin écrite par l'auteur lui-même et limitant les fantaisies d'interprétation<sup>1</sup>.

En outre, le caractère même du clavecin, son jeu sec et précis, qui suffisait à l'exécution de courtes pièces, ou d'airs de danse fortement rythmés, s'affirmaient incapables de s'adapter aux tendances qui entraînaient la musique vers le lyrisme et le pathétique. Il fallait, dorénavant, du liant, de la continuité de son, toutes conditions que le clavecin ne pouvait assurer à lui seul; d'où la nécessité de son association avec un instrument mélodique et chantant, tel que le violon.

A côté de cette évolution du style musical, en général, la substitution de plus en plus fréquente du piano-forte au clavecin ouvre aux compositeurs des perspectives singulièrement attirantes. Les ressources étendues du nouvel instrument<sup>2</sup> devaient déterminer rapidement l'évolution de la musique destinée au clavier, et une foule d'organistes tels que Virbès<sup>3</sup>, Lasceux<sup>4</sup>, Tapray<sup>5</sup>, Beauvarlet-Charpentier<sup>6</sup>, Pouteau<sup>7</sup>, Séjan<sup>8</sup>, sans parler du Silésien Schobert, si goûté à Paris, et des

1. Voir sur ce point la préface d'Hugo Riemann à l'œuvre de Jean Schobert. (*Denkmäler deutscher Tonkunst*, XXXIX, Band, 1909). Riemann note avec raison que d'identiques tendances de précision et de simplification se font jour, en même temps, sur le terrain des ornements, ornements qui cessent de s'exprimer en tablature.

2. Rappelons que, le 8 septembre 1768, M<sup>lle</sup> Lechantre jouait du *clavecin forte piano* au Concert spirituel, que l'organiste Virbès faisait jouer par son fils, le 25 mai 1769, son *clavecin à marteaux* et, qu'en 1772, Balbastre présentait lui-même un nouveau *forte piano*. (M. Brenet: *Les Concerts en France*, pp. 292-293.)

3. Virbès était organiste de Saint-Germain-l'Auxerrois.

4. Sur Guillaume Lasceux, né à Poissy le 5 février 1740, mort à Paris en 1831, voir G. Servièrès : *Documents inédits sur les Organistes français des dix-septième et dix-huitième*

*siècles*, pp. 30-31-32 (parus dans la *Tribune de Saint-Gervais* en 1922). Il était organiste des Mathurins, de St-Etienne-du-Mont, du séminaire de St-Magloire et du collège de Navarre.

5. Sur Jean-François Tapray, né à Gray en 1738, mort à Fontainebleau vers 1819, voir G. Servièrès, *loco cit.*, pp. 41-42. Il était organiste de la chapelle de l'Ecole militaire.

6. Jean-Jacques Beauvarlet-Charpentier, né à Abbeville, le 28 juin 1734 (G. Servièrès, *loco cit.*, pp. 20-21), eut les orgues de l'abbaye de Saint-Victor, de l'église de Saint-Paul et de Notre-Dame de Paris.

7. Joseph Pouteau, né à Chaumes en Brie, le 24 février 1735, mourut à Paris, le 3 décembre 1823 (G. Servièrès : *loco cit.*, p. 38); il eut les orgues de Saint-Martin-des-Champs, de Saint-Jacques-la-Boucherie, des Filles-Dieu, puis de Saint-Merry.

8. Sur Nicolas Séjan (1745-1819), voir G. Servièrès, *loco cit.*, pp. 39-40.



musiciens du groupe alsacien, Hullmandel, Edelmann, Adam<sup>1</sup>, se mettent à composer des œuvres qui s'inspirent d'idées novatrices. Tous, attentifs à exploiter les moyens d'expression du piano-forte, témoignent d'une propension marquée à écrire orchestralement; par suite, ils se trouvent conduits à joindre au piano un instrument à archet, et peut-être se rattachent-ils ainsi, inconsciemment, à l'antique usage de la basse d'archet associée au clavecin pour la basse continue, vieille habitude qui rajeunit sous l'action du goût très vif pour le coloris instrumental que développent alors les écoles symphoniques.

Les modalités de l'association clavier-violon présentent deux aspects principaux, selon que la participation du violon s'effectue *ad libitum* ou non.

Dans le premier cas, fréquent de 1763 à 1773, l'instrument à archet ne quitte guère le rôle modeste d'accompagnateur; mais ce rôle, il le diversifie souvent d'intéressante façon. Il doublera, par exemple, à l'unisson, à la tierce ou à la sixte, la mélodie confiée à la main droite du pianiste; dans le cas du doublement à l'unisson, on n'exploite pas seulement le *legato* éventuel du violon, mais bien la couleur de son timbre. Parfois aussi, le violon prolonge à l'aigu des traits de l'instrument à clavier<sup>2</sup>. Un autre procédé d'accompagnement, que l'on rencontre fréquemment chez Schobert, Edelmann et Simon, consiste à faire, en quelque sorte, ponctuer par le violon des figurations organisées en séries et jouées par l'instrument à clavier<sup>3</sup>. Cette pratique souligne l'intervention des rôles du violon et du clavecin, puisque, dans la sonate à violon seul et basse continue, c'était le clavecin qui s'acquittait du soin de ponctuer de ses accords le cheminement des figurations violonistiques.

Mais elle s'ajuste aussi au rôle mélodique du violon, car elle permet à celui-ci de souligner le chant autour duquel l'instrument à clavier dispose ses broderies. On voit, par exemple, le violon présenter en grosses valeurs un chant que le clavier suit à l'aide de batteries de doubles croches; ici, le violon fait ressortir la mélodie que les figurations du clavier portent en elles<sup>4</sup>. Parfois aussi, un effet rythmique vient se superposer à la mise en valeur de la ligne mélodique, et nous rencontrons chez Schobert des exemples de *tremolos* du violon qui suivent la descente progressive d'accords brisés du clavier<sup>5</sup>.

D'autres artifices révèlent encore la fonction harmonique du violon; tantôt ce dernier pose une pédale de dominante sur une basse d'Alberti du clavecin<sup>6</sup>, tantôt il soutient en doubles cordes les dessins de la main droite<sup>7</sup>.

Dans les morceaux lents ou tranquilles, le violon enrobe fréquemment les mélodies figurées de l'instrument à clavier du souple balancement de dessins liés, dont le mouvement contrarie celui de la mélodie qu'ils accompagnent. Schobert,

1. Consulter sur Jean Schobert l'article de M. de Saint-Foix paru dans la *Revue musicale* du 1<sup>er</sup> août 1922, et Wyzewa et Saint-Foix: *W.-A. Mozart*, t. I, pp. 69-70. — Sur Nicolas-Joseph Hullmandel, voir un article de M. de Saint-Foix (*Revue musicale*, 1<sup>er</sup> avril 1923).

2. Schobert, *Œuvre XIV*, *Allegro* de la Sonate en si bémol.

3. Schobert, *Œuvre XIV*, *Allegro* et *Presto* de la Sonate en si bémol. — Edelmann, *Œuvre II*, *Allegro* de la Sonate VI en si bémol. — Simon, *Œuvre III*, *Six Concerts pour le clavecin avec violon ad libitum*, 1<sup>er</sup> Concert en

la majeur, *Allegro* 12/8. Il s'agit ici du maître de clavecin des Enfants de France.

4. Edelmann, *Œuvre II*, *Allegro* C de la Sonate VI.

5. Schobert, *Œuvre I*, *Allegro* de la Sonate en si bémol.

6. Beauvarlet-Charpentier, *Œuvre II*, *Andante* 2/4 de la Sonata I (1773).

7. Sonate I de l'*Œuvre II*, *Allegro*. Dans l'*Allemande* 2/4 de la Sonate VI (même *Œuvre*), lors d'une reprise en *sol* mineur, le violon joue des batteries octaviées de tonique.

notamment dans ses œuvres I et XIV, atteint ainsi à de charmants effets de fluidité<sup>1</sup>. De même, les *Concerts* de l'œuvre III de Simon assouplissent les dessins fortement rythmés de la main gauche du claveciniste au moyen de syncopes du violon<sup>2</sup>. Enfin, l'usage du *pizzicato*, déjà signalé chez Legrand, permet d'ingénieuses combinaisons de timbres, dont l'œuvre II de Beauvarlet-Charpentier fournit un exemple<sup>3</sup>.

A partir de 1773, la majorité des sonates de clavecin ou piano-forte et violon sont à *violon obligé*. Nous citerons celles de Valentin Rœser (œuvre X), de Verbrugen, de Neveu, d'Arnaud, de Godecharle, de l'abbé Le Bugle, de Bambini, de Thubé, de Chartrain (œuvre XV), de Guénin, d'Hullmandel (œuvre VII) et de Jean-Louis Adam (le père d'Adolphe Adam).

Toutes ces compositions laissent le violon sonner bien en dehors, et le font collaborer activement à la présentation des thèmes. C'est ainsi que les sonates de l'œuvre V de Guénin montrent les deux instruments concertant ensemble, et échangeant motifs et figurations. Lorsque le violon double le chant, le plus souvent il réalise ce doublement à l'octave supérieure, de manière à faire valoir l'éclat de son registre aigu. A l'effet d'attirer l'attention des exécutants sur la saillie qu'il convient de donner à leur partie, les auteurs inscrivent fréquemment la mention *solo* aux endroits où l'un des deux instruments doit dominer<sup>4</sup>. On voit Jean-Louis Adam, l'élève d'Edelmann, dans son œuvre VI, souligner du mot *solo* les interventions du violon, toutes les fois que celles-ci présentent quelque importance thématique, et une particularité de même ordre s'observe dans les sonates de l'œuvre IV de Sacchini, publiées après 1773.

L'œuvre VI d'Hullmandel nous apporte, avec la troisième Sonate de ce recueil, un type déjà parfaitement constitué de sonate de piano et violon. Les trois mouvements de cette gracieuse composition, très claire et très chantante, font du violon l'égal de son partenaire.

C'est encore le violon qui propose les deux thèmes de l'*Allegro* de la Sonate VI de l'œuvre XV de Chartrain, exposé que le clavier soutient de ses batteries, et dans l'*Adagio cantabile* de la Sonate III de la même œuvre, le violon vainqueur reproduit à l'octave supérieure le dessin tracé par la main droite du claveciniste<sup>5</sup>. Notons toutefois que, fort souvent, la partie de violon est maintenue au second plan; c'est ainsi qu'on traite l'instrument à archet de « violon d'augmentation<sup>6</sup> », formule qui est synonyme de « violon ad libitum<sup>7</sup> ». De même, la terminologie des sonates vise leur caractère symphonique, soit en énumérant les

1. Voir, par exemple, l'*Andante* et le *Menuet* de la Sonate en si bémol (Œuvre I), ou l'*Andante* de la Sonate de même tonalité dans l'œuvre XIV avec les figures en croches onduleuses et berçantes du violon.

2. Premier Concert en la majeur.

3. *Allegro* final de la Sonate II en ut majeur de l'œuvre II; ici, les *pizzicati* du violon se détachent nettement au-dessus d'accords du clavier.

4. Voir, par exemple, le Trio I en si bémol de l'œuvre II de Poulain, et le deuxième *Menuetto* du Trio II en ut majeur de la même œuvre.

5. Par contre, on voit le violon, dans l'*Allegro cantabile* C de la Sonate IV, doubler le chant à l'unisson ou même à l'octave grave du clavecin. L'œuvre XV date d'avril 1783. Les six sonates, en deux mouvements chacune, de l'œuvre XV sont dédiées à M<sup>lle</sup> Constance de Rochechouart. L'œuvre XIII de Chartrain est postérieure à 1773.

6. Deux Sonates pour le clavecin avec accompagnement de violon d'augmentation par Edelmann, Œuvre III (Almanach musical, 1783, p. 192).

7. Les premières sonates de clavecin avec violon *ad libitum* de Méhul parurent en 1783.

parties instrumentales qui les constituent<sup>1</sup>, soit en les qualifiant de *Sonates en symphonie*<sup>2</sup>.

Remarquons aussi que le titre des sonates destinées au clavier et au violon par Mozart et par Beethoven place le clavier avant le violon, et que les sonates d'Haydn, malgré leur épithète de « concertantes », consistent essentiellement en sonates de clavier avec violon d'accompagnement.

\*  
\* \*

**Le quatuor à cordes.** — Dans l'importante étude que M. Sandberger a consacrée, en 1900, à l'histoire des quatuors à cordes d'Haydn, et où, malheureusement, comme dans nombre de travaux d'origine germanique, la chronologie des œuvres est traitée de façon beaucoup trop sommaire<sup>3</sup>, cet auteur s'est attaché à montrer comment la basse continue, associée originairement à des instruments à archet, pour l'exécution de certaines pièces, a fini par disparaître de l'ensemble instrumental. Il expose qu'elle demeura comme le témoin de l'ancienne école, et que, malgré l'évolution des formes, elle dressa longtemps une « barrière contre le monde nouveau<sup>4</sup> ». Les indications portées par les textes musicaux manquent souvent de précision et ne permettent pas de décider si telle ou telle composition exige l'emploi de la basse continue. Des mentions comme : « e basso », sont vagues, et l'absence de chiffrage à la partie de basse n'autorise pas à conclure à l'abandon de l'instrument à clavier. Au contraire, toute mention visant uniquement le violoncelle : « e violoncello », marque qu'un pas a été franchi, et qu'on a éliminé la basse continue<sup>5</sup>.

En Allemagne, les *Quadros* de Telemann<sup>6</sup>, les *Sonates à quatre* de Graupner, de Fasch conservent la basse continue réalisée au clavier. Il est même des auteurs qui, maintenant le *continuo* dans le *Trio da camera*, comme Tartini, l'abandonnent dans la *Sonate à quatre*. Tartini caractérise ainsi une époque de transition<sup>7</sup>.

En France, c'est Guillemain qui a, le premier, esquissé l'évolution de la musique de chambre soutenue par la basse continue, vers un état où les instruments à archet se suffisaient à eux-mêmes. Impressionné sans doute par les *Quatuors* de Telemann parus en 1736, et par les *Nouveaux Quatuors* de cet auteur publiés à Paris en 1738, Guillemain donne, en 1740, une œuvre VII consistant essentiellement en musique de chambre, ses *Six Concertinos à quatre parties*, écrits pour deux violons, alto et basse. Un peu plus tard, en 1743, il publie son œuvre XII : *Six Sonates en Quatuors ou Conversations galantes et amusantes*, qui réunissent une flûte, un violon, une basse de viole et la basse continue, et auxquelles le musicien prescrit une exécution par quatre solistes. Ces *Conversa-*

1. C'est ainsi que les sonates de l'œuvre IV de J.-L. Adam, publiées en 1782, portent le titre suivant : *Trois Sonates en trio pour le clavecin ou le piano-forte avec accompagnement de violon* (*Almanach musical*, 1783, p. 490).

2. L'œuvre I de B. Lacroix annoncée en 1783 est intitulée : *Six Sonates en symphonie pour le clavecin ou le forte-piano avec accompagnement de violon ad libitum* (*loco cit.*, p. 490).

3. Notamment dans les ouvrages récents de

MM. Schnerich sur Haydn et Wedig sur le quatuor de Beethoven, op. 18, n° 1.

4. A. Sandberger, *loco cit.*, p. 50.

5. *Ibid.*, M. Sandberger remarque que lorsque le violoncelle s'est émancipé de la basse continue, on rencontre fréquemment la mention : « e violoncello concertante ». (*Ibid.*, p. 53.)

6. *Ibid.*, pp. 51 et suiv. — *Quadros et Sonates* de Telemann et de Melante (anagramme de Telemann).

7. *Ibid.*, p. 53.

tions, qui inspirèrent celles du violoncelliste François Martin, en 1746<sup>1</sup>, ne sont donc pas destinées à l'orchestre ; elles comportent encore la présence du clavecin et sont plutôt des *duos* de flûte et violon accompagnés par deux basses que des *quatuors* proprement dits. Mais l'esprit de la musique de chambre vit en elles.

Nous rappellerons également les œuvres III et IV de Dauvergne, qui datent de 1751, et qui consistent en *Concerts de symphonie* pour le quatuor d'archets, bien que ces compositions stipulent l'emploi de l'orchestre, car leur écriture est nettement une écriture de quatuor.

Il appartenait à Fr. Gossec de donner, en 1770 et en 1772, les premiers quatuors à cordes français (œuvres XIV et XV, douze quatuors<sup>2</sup>) préparés par ses trios à cordes (œuvre IX) de 1766, et par les compositions analogues de Guénin (œuvre I, avant 1769). Ces quatuors se coulent dans le moule à deux compartiments cher à Boccherini. Presque en même temps que lui, Capron met au jour, lui aussi en 1772, deux recueils de six quatuors chacun, œuvres gracieuses que les contemporains trouvaient bien « dialoguées », pendant que Pierre Vachon, auteur de *Six Trios pour deux violons et violoncelle*, donc de trios à cordes, publiait au printemps de 1773 *Six Quatuors pour deux violons, alto et basse* (œuvre VII<sup>3</sup>).

L'œuvre I du chevalier de Saint-Georges, *Six Quatuors à deux violons, alto et basse*, annoncée en mai 1773, est presque contemporaine de celle de Vachon. Comme Gossec, Saint-Georges adopte le cadre binaire : *Allegro*, *Rondeau* ou *Menuet*, alors extrêmement à la mode, et il affecte un dispositif analogue à ses *Quartetti concertants* publiés par Durieu, sans numéro d'œuvre.

Tel nous apparaît donc le groupe des premiers quartettistes français ; l'œuvre ébauchée par Guillemain vient à terme avec Gossec, Capron, Vachon et Saint-Georges.

Aux environs de 1780, les duos concertants, les trios et les quatuors se multiplient de plus en plus, et nous citerons, en particulier, les quatuors que Chartrain trace d'une plume aimable et qui virent le jour en 1781<sup>4</sup>. En même temps, les arrangements d'ouvertures et de morceaux lyriques, airs d'opéra ou d'opéra-comique, dont les principaux artisans sont Benaut et Fodor, donnent naissance à une copieuse littérature<sup>5</sup>.

1. Voir le tome II du présent ouvrage, p. 28, note 1. Les *Trios* de Fr. Martin ne comportaient pas de basse continue ; ils comprenaient seulement deux dessus (violons ou flûtes) et un violoncelle.

2. Consulter à ce sujet l'important travail

de Georges Cucuel : *Etudes sur un orchestre au dix-huitième siècle...*, p. 45.

3. L'œuvre VI de Capron, dont nous ignorons la date, consistait aussi en quatuors à cordes.

4. Ces quatuors forment l'œuvre XII, annoncée en février 1781.

5. *Almanach musical*, 1783, p. 185.



## CHAPITRE XVIII

### La Composition.

#### SOMMAIRE

**La thématique.** — Emploi de la gamme du ton. — Le *cyclisme*, issu du principe de la variation. — Le *style rocaille* ou *galant*, et la mélodie affouillée. — Evolution de la thématique vers des formes plus simples et plus expressives.

**La dynamique.**

**Les coupes binaire et ternaire dans la sonate.** — Les barres de reprise. — La *réexposition*.

**Le bithématisme :** ses manifestations vers 1740. — Il s'établit vers 1750.

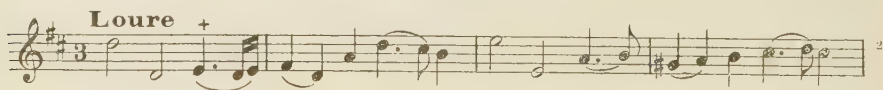
**Le développement :** ses modalités. — Les séquences. — Le jeu des tonalités. — Exemples de développement empruntés à des œuvres des diverses périodes de l'histoire de notre école de violon.

Des genres et des formes passons à la composition, et d'abord à son élément essentiel, à la thématique.

\* \*

**La thématique.** — Jusqu'aux environs de 1715, la mélodie de nos sonates de violon présente un facies nettement lullyste ; sèche, cassante, anguleuse dans les pièces vives où elle utilise fréquemment des motifs de fanfares aux notes répétées, la thématique reste pompeuse, largement saccadée, ou bien dolente et mélancolique dans les pièces lentes.

Dès le début, la mélodie manifeste d'évidentes tendances à l'assouplissement. A l'exemple de Lully, on cherchera, en faisant alterner des figurations binaires et ternaires, à lui donner de la flexibilité et de la variété<sup>1</sup>. C'est ainsi que M<sup>lle</sup> de la Guerre, Dandrieu, Rebel et Duval, introduisent des triolets dans des mesures C ou 2/4, et opposent l'allure ondoyante de ceux-ci à la rigidité des incises binaires. Au reste, l'alternance des rythmes binaires et ternaires apparaît très souvent dans la musique de violon de cette époque, et la *Loure* des *Caractères de la Danse* de J.-F. Rebel en fournit un bon exemple :



Préoccupés de développer l'écriture *en solo*, nos violonistes empruntent à Corelli l'usage répété des brisures et des arpèges, et on ne saurait trop insister sur l'influence que le jeu *en solo* exerce sur la nature de la mélodie. Celle-ci se pare de petites notes, ports de voix et coulés, qui viennent remplir les intervalles et arrondir les contours des thèmes. Les airs lents de Marchand (1707) donnent, de la sorte, l'hospitalité aux ports de voix qui préparent l'ornementation.

1. Voir à l'Introduction.

2. Cf. Vincent d'Indy, *Cours de Composition*

musicale, deuxième Livre, première partie, p. 137.

fleurie dont les *Adugios* ne tarderont pas à offrir de nombreux spécimens. Duval, en 1708, Sénallié, en 1716, décoreront leurs morceaux lents de grandes guirlandes ornementales ; la subdivision des valeurs, que Duval pousse déjà très loin, est encore exagérée par Piani, dans son Livre de 1712 ; d'où une thématique complexe et touffue, déjà violonistique, faisant effort pour dégager et mettre en relief les ressources de l'instrument. De même, les Francœur et Jacques Aubert amenuisent les pièces lentes qui, vers 1720, s'épanouissent en décorations de virtuosité et d'apparat.

Tous les musiciens que nous venons de citer subissent plus ou moins profondément l'influence des sonatistes italiens, Bononcini et surtout Corelli. Non seulement, cette influence se constate chez des violonistes qui, comme Mascitti et Piani, sont d'origine italienne, mais encore elle s'affirme avec une force singulière chez Sénallié, dont l'éducation fut italienne, et dont la mélodie rappelle parfois celle de Tartini<sup>1</sup>, chez Louis Francœur qui présente ses *Allegros* fugués à la manière du maître de Fusignano, enfin, chez Jacques Aubert, dont l'imitation de Corelli confine au plagiat, et qui, bien certainement, n'ignore pas non plus les compositions de Pergolèse<sup>2</sup>.

Que si nous cherchons à nous rendre compte de la façon dont est constituée la mélodie, nous remarquons que celle-ci découle de la présentation, plus ou moins déguisée, de la gamme du ton ; c'est là ce qu'on a appelé le système de l'hexacorde, système dont les œuvres des clavecinistes fournissent de nombreux exemples ; en voici quelques-uns que nous empruntons aux premiers auteurs de nos sonates de violon :



Ceux-ci exploitent surtout l'hexacorde descendant, en raison de son allure coulante.

Cette habitude se prolonge même fort tard ; nous la retrouvons dans les concertos d'Aubert et de Leclair, et on sait qu'aux environs de 1750 l'école palatine et les symphonistes italiens affectionnaient les départs d'*Allegros* basés sur la gamme du ton.

Souvent aussi, les thèmes, au lieu de se montrer sous ces espèces diatoniques, utilisent seulement les « bonnes notes » de la gamme ; ils consistent en des brisements d'accords parfaits et de leurs renversements les plus simples. Sénallié commencera le *Presto* d'une sonate de son cinquième Livre par le deuxième ren-

versement de l'accord de *ré* majeur :



J.-M. Leclair, en 1730, construit un *Andante* de son premier Livre de sonates

1. Voir, tome I, l'esthétique de J.-B. Sénallié.

2. Nous verrons plus loin que J.-M. Leclair semble, lui aussi, avoir connu les sonates en trio du maître de Jesi.

3. Duval, V<sup>e</sup> Livre, Sonate VIII, *Vite, mi* majeur. On remarquera que Rameau, dans le célèbre Rigaudon de *Dardanus*, insiste de

même sur la tonique, qu'il répète pendant deux mesures. Les musiciens affirment ainsi la tonalité.

4. Mascitti, VI<sup>e</sup> Livre, Sonate I, *Grave, fa* majeur.

5. Sonate III, *Presto, ré* majeur.

à deux violons sans basse au moyen de l'accord déployé de *ré* majeur, ou bien, il insistera dans un *Allegro* du même Livre sur la tonique et la dominante :



D'ailleurs, dans nombre de sonates, les motifs initiaux, comme dans l'ouverture italienne, se forment au moyen des notes supérieures d'enchaînements d'accords très simples. Sans doute, nos violonistes ne pensent guère harmoniquement; toutefois, leur souci d'affirmer le sentiment tonal est si marqué qu'ils ne peuvent se dispenser de recourir à quelques groupements harmoniques fondamentaux, tels que :

$$\left\{ \begin{array}{l} \text{T. T. T.} \\ \text{T. D. T.} \\ \text{T. S. D. T.} \end{array} \right.$$

Ainsi que l'observe M. Fischer<sup>2</sup>, les thèmes dérivent directement de ces enchaînements, en se compliquant de figurations qui, tout en revêtant les aspects les plus divers, ne mettent en œuvre que les notes fondamentales de l'harmonie.

Le système du brisement des accords donne lieu à de grands écarts, et cette origine mélodique explique la fréquence des brisures dans l'écriture de nos violonistes; elle rend compte de ces motifs courts et sabrés si communs dans leurs œuvres, de ces phrases hachées qui leur sont coutumières.

En outre, on applique, avec une persistance remarquable, le système des séquences; une incise mélodique se déplace dans l'échelle en s'imitant elle-même. Sénallé redit même de courts motifs, sans les déplacer, avec une insistance tout italienne, et la même habitude se relève chez François Francœur, postérieurement à 1730, et aussi chez J.-M. Leclair. On sait le parti que Pergolèse a tiré des séquences; son influence apparaît de loin en loin dans les sonates de la première moitié du dix-huitième siècle. C'est ainsi que lorsque Leclair écrit :



il se rapproche un peu de la manière de l'auteur de la *Serva padrona*, mais sans en atteindre la suavité. Rappelons-nous, en effet, le début si tendre et d'une pureté séraphique de la Sonate VII pour deux violons et la basse :



Le cyclisme. — Mais une des caractéristiques les plus frappantes de la thématique de cette époque consiste dans ce qu'on a nommé plus tard le *cyclisme*.

1. Sonate IV, *Allegro assai, fa* majeur.

2. *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*. Wiener instrumentalmusik vor und um 1750, II. Introduction, p. xv. Le volume contient des œuvres de Matthias-Georges Monn et de Jean-Christophe Mann.

3. Sonate XII, *Œuvre II, Adagio* initial.

4. Pergolèse, 12 Sonates per 2 Violini e Basso, Sonata VII. Sur ces remarquables sonates en trio, voir G. Radiciotti, *G.-B. Pergolèse*, pp. 149-150. Elles furent composées vers 1731 (Radiciotti, p. 24).

C'est là un procédé fort ancien et sur lequel il nous faut revenir. Nous avons dit, au cours de cet ouvrage, qu'il convient de voir dans le cyclisme une application du système de la variation. C'est qu'en effet, le principe du motif principal unique, manière de thème générateur, dont chaque mouvement de la sonate fournit une image légèrement modifiée, principe qu'adopta Vitali, apparaît dans les suites de pièces et dans les sonates en trio dès le début du dix-septième siècle. Il consiste alors, purement et simplement, dans l'application du système de la variation à un thème de basse; cette variation peut revêtir trois aspects : tantôt elle se borne à modifier, très légèrement et d'une manière toute superficielle, le thème sur lequel elle s'exerce; tantôt le changement est plus profond et peut affecter les particularités harmoniques et mélodiques du thème, ainsi qu'il arrive, par exemple, dans la *Romanesca* de Biaggio Marini<sup>1</sup>; tantôt, enfin, soit dans les *Canzone*, soit dans les *Suites d'airs de danse*, le thème principal est rappelé avec des transformations multiples en tête de chacune des parties de la composition.

Ainsi, dans ses *Affetti musicali* de 1661, Marini placera au début du numéro 13

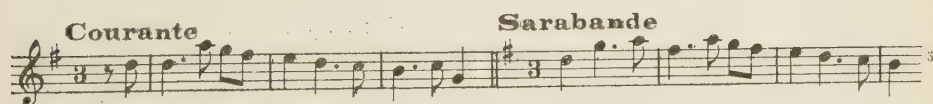
le thème suivant :  qui devient à la fin de

la pièce : 

On procède aussi par augmentation ou par diminution. Une des *Sonate concertate* de D. Castello (1621) présente un motif, en mesure binaire, lequel revient en 3/2, traité en augmentation, dans la pièce médiane de cette sonate<sup>3</sup>.

Ces intéressants exemples, que M. A. Schering emprunte à la littérature italienne du violon au dix-septième siècle, sont extrêmement typiques au point de vue de l'origine du cyclisme; le cyclisme cesse de se présenter comme un principe imaginé a priori dans le but d'assurer « l'unité des compositions », pour se rattacher simplement à l'ancienne tradition de la variation instrumentale. Ajoutons que le dix-septième siècle français apporte, lui aussi, des exemples de ce cyclisme primitif. Examinons, en effet, quelques-unes des suites du manuscrit de Cassel qu'a publiées J. Ecorcheville, et nous ne tarderons pas à rencontrer d'évidentes parentés thématiques entre certaines des pièces constitutives de ces suites.

Dans la Suite III, l'*A mener* est suivi d'une *Gavotte* qui rappelle manifestement le motif de la première pièce<sup>4</sup>. De même, la Suite VI donne, pour la première *Courante* et pour la *Sarabande* qui vient après celle-ci, des dispositifs thématiques tels que :



Nos premiers sonatistes ont également recours à ces rappels de thèmes. Dans

1. A. Schering, *Zur Geschichte der Solosonate in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts* (Riemann-Festschrift, Gesammelte Studien), Leipzig, 1909, p. 313.

2. A. Schering, *loc. cit.*, p. 315.

3. *Ibid.*, p. 316.

4. J. Ecorcheville, *Vingt Suites d'orchestre du dix-septième siècle français (1640-1670)*, t. II, p. 41, p. 45.

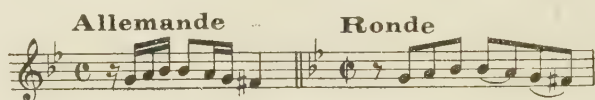
5. *Ibid.*, p. 81, p. 84.



quelques compositions de François Duval, des mouvements de même allure, *Gay* et *Gigue*<sup>1</sup>, *Grave* et *Lentement*, resserrent leur analogie de « tempo », en soulignant l'intimité de leurs rapports mélodiques<sup>2</sup>.

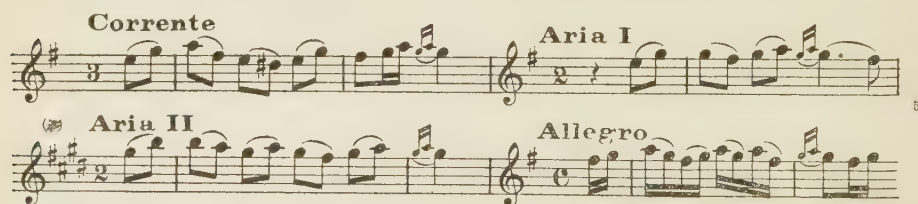
Avec Mascitti, le cyclisme devient plus apparent et tend à se généraliser entre mouvements de vitesses différentes. Notons que cet emploi de la variation, dont on a fait un « principe de coordination », se montre, tout comme chez les Italiens du dix-septième siècle, susceptible de diverses modalités d'application; on peut le pratiquer d'une façon stricte, et alors tous les morceaux de la sonate semblent dériver d'un motif générateur, dont les transformations rythmiques se plient aux cadres et aux physionomies des airs de danse<sup>3</sup>; on peut aussi se contenter de simples rappels, de reprises d'incises mélodiques caractéristiques qui suscitent une analogie plus ou moins lointaine.

Les œuvres de Francœur et de Sénallié permettent d'étudier ces deux aspects du cyclisme, celui qui apparente les motifs de pièces de même type de « tempo » et celui qui confère à la sonate une solide armature due à la mise en œuvre d'un thème unique. Ainsi, la Sonate VI du Livre de François Francœur de 1720 fournit un exemple de l'association thématique des mouvements animés. « Une phrase de l'*Allemande*, remarque M. Loisel, annonce le thème du *Rondo*, et certains traits de cette *Allemande* se retrouvent presque semblables dans le final<sup>4</sup>. »



De même, des traits arpégés de l'*Allemande* en suggèrent d'analogues dans le *Rondo*.

Cet exemple nous montre en action un cyclisme réduit, en quelque sorte, et borné, ainsi que nous le disions plus haut, à de simples rappels, à des analogies de formules et de dispositifs. Sénallié va nous apporter un spécimen du cyclisme intégral, de celui qui inspire toute une composition de la même idée mélodique, spécimen que nous empruntons à l'étude déjà citée de M. Loisel :



Notons ici que la *Corrente* est précédée d'un *Largo C* qui cadence en *si*, dominante, et qui, par conséquent se relie à celle-là; en outre, le deuxième *Aria*, en *mi* majeur, est suivi d'un « al 1<sup>o</sup> », c'est-à-dire d'un *Da capo* qui ramène l'*Aria* en *mi* mineur, de façon à faire rentrer dans la tonalité générale de la sonate.

1. Ainsi, par exemple, dans la Sonate VII du premier Livre.

2. Sonate VI du deuxième Livre.

3. On observera que, chez les Italiens du dix-septième siècle, les variations adoptent des métriques différentes de celle du thème auquel elles s'appliquent. C'est ainsi que dans les

exemples que M. Schering emprunte à D. Castello, à M. Ucellini, à G.-A. Leoni, les diverses variations du thème initial, du thème cyclique, reçoivent des mesures différentes. (Schering, *loco cit.*, pp. 315-316.)

4. Loisel, *loco cit.*, p. 546.

5. *Ibid.*, p. 547. Sénallié, Livre V, Sonate VII.

Très souvent, la pièce lente initiale, sorte de *Prélude*, « sert de préparation à tout le reste de l'œuvre et contient en germe certains thèmes qui seront repris et développés dans la suite<sup>1</sup> ». Corelli, au cours de son œuvre V, procède presque toujours de cette manière, et ses introductions lui servent à présenter les motifs mélodiques dont il compte faire usage<sup>2</sup>. Ses *Préludes* consistent en exposés de tout le matériel thématique, en sortes de réservoirs à thèmes, et nos auteurs s'empressent de suivre les errements du grand violoniste italien. Nous citerons, en particulier, Sénallié et François Francœur. Ainsi, Sénallié, dans la Sonate en *mi* majeur de son Livre de 1710, dessine, dès l'*Adagio* C du début, les mouvements mélodiques qu'il imposera non seulement à l'*Aria affettuoso* C, traité en *Rondeau*, mais encore à l'*Allemande* et à la *Gigue* finale.

Ainsi, la phrase d'entrée de l'*Adagio* :



se retrouve aisément sous les modifications qu'elle reçoit dans l'*Allemande* et dans l'*Aria affettuoso* qui suit celle-ci :



Les œuvres de François Francœur donnent lieu à des observations identiques. Prenons, par exemple, sa Sonate VI en *sol* mineur du deuxième Livre (après 1730). M. Loisel remarque que « le *Prélude* contient certains dessins mélodiques de la *Sarabande*, du *Rondo* et de la *Courante* qui suivent<sup>3</sup>. »

Ainsi, telle cadence exposée dans le *Prélude* reparaît dans la *Sarabande* et dans le dernier couplet du *Rondo*, réalisant à la fin de la sonate comme « un rappel de l'introduction ».

J.-M. Leclair obéit à la même tradition, et ses introductions lentes renferment, le plus souvent, toute la matière thématique qui va se développer au cours des sonates qu'elles précèdent. Le début de l'*Adagio* C de la belle Sonate en *ré* majeur du premier Livre<sup>4</sup> se reproduit presque intégralement pendant l'*Andante* 3/4 écrit au relatif mineur et qui cadence à la dominante *fa*, afin de se relier à la *Gavotte* suivante. Voici les deux passages dont il s'agit :



Tel autre dessin, présenté en doubles cordes dans l'*Adagio* :

1. Loisel, *loco cit.*, p. 548.

2. *Ibid.*, p. 547. C'était l'idée émise jadis par Brossard.

3. Loisel, *loco cit.*, p. 548. Sonate VI, Livre II.

4. Sonate IV, 1723.



devient dans le *Minuetto* :



après avoir manifestement inspiré ce passage en ré mineur de la *Gavotte* :



Il serait loisible de poursuivre ces comparaisons dans l'œuvre de Leclair et dans celle de ses contemporains. Contentons-nous d'en retenir la preuve de la solidité avec laquelle le cyclisme est établi au sein de notre littérature de violon aux environs de 1720.

**Le style rocaille ou galant.** — Au fur et à mesure que l'effort des violonistes se porte sur le caractère de *solo* de leurs sonates, l'aspect de la mélodie subit de profondes modifications. Alors que les auteurs de suites, encore dominés par la sévère discipline de la fugue, demeurent fidèles au style contrapontique strict, les sonatistes prennent plus de liberté avec celui-ci, parce que, d'une part, la limitation à deux du nombre des exécutants (violon et clavecin) porte une sérieuse atteinte au régime des entrées, lequel exige des voix multiples<sup>1</sup>, et parce que l'augmentation de la virtuosité entraîne les musiciens à mettre surtout en valeur l'éclat, le raffinement de la mélodie, le papillotage des traits et des passages. Ajoutons que l'usage de la basse continue tend à substituer à des figurations issues de la pratique du contrepoint des figurations purement harmoniques, telles que brisements d'accords, arpèges, etc. D'où ce qu'on a appelé le style rocaille ou style galant<sup>2</sup>.

D'un point de vue mélodique, ce style suppose que l'instrument chargé d'exposer la mélodie est devenu autonome, et que, par conséquent, il a pu déterminer la naissance d'une monodie plus adaptée à son caractère propre; figures ornementales, dessins incisifs et nettement burinés, recherche du « fini » et du détail, tout distingue la monodie violonistique nouvelle de l'expression discrète et encore impersonnelle que dégageaient les mélodies confiées au violon dans l'ancienne polyphonie. Comme de juste, on ne rompt pas brusquement avec les vieilles habitudes : en Italie, les compositions de Corelli, de Zipoli et les premières œuvres de Vivaldi, en France, celles de Couperin, de Brossard, de Rebel, de Sénallié, conservent les liens qui assuraient le style strict, et qui conféraient à la mélodie une physionomie un peu générale et comme estompée. Mais l'évolution du style monodique n'en est pas moins évidente. Ce changement s'ajuste on ne peut mieux au goût qui règne alors dans tous les arts, à ce culte de la grâce et du gracieux dont la société multiplie les manifestations. C'est à juste titre

1. Sur les rapports de la sonate et de la fugue, voir M. Emmanuel, *Histoire de la langue musicale*, t. II; pp. 476 et suiv.

2. On rencontre des spécimens déjà très nets du style galant dans la littérature du cla-

vecin du premier tiers du dix-huitième siècle, avec les sonates de clavecin d'Alberti. Au même style appartiennent les sonates à trois de Pergolèse et celles de Sammartini.



que MM. Bourguès et Denéréaz ont signalé les oppositions de rythmes binaires et ternaires, qui se glissent à tout instant dans la mélodie, comme singulièrement expressives de grâce<sup>1</sup>, et, avec non moins de raison, M. Paribeni estime que le style rocaille apporte une image fidèle du temps où il prit naissance<sup>2</sup>.

Quelques auteurs, avec l'étroitesse d'esprit qui caractérise tant de théoriciens et de doctrinaires, ont voulu voir l'origine du style galant dans la nécessité où se trouvaient les musiciens d'écrire des ouvrages destinés à des dilettanti de plus en plus nombreux, mais dépourvus des connaissances techniques nécessaires pour apprécier les compositions écrites en style strict<sup>3</sup>. De sorte que, sans ces dilettanti, on eût, probablement, continué à pratiquer le style sévère jusqu'à la consommation des siècles! Sans s'arrêter à une argumentation aussi puérile, on se contentera de trouver bien minime la raison tirée du dilettantisme du début du dix-huitième siècle pour expliquer la naissance du style galant.

De ce style galant, les précurseurs de Leclair, Leclair lui-même et ses contemporains nous offrent de nombreux exemples. Ainsi, tandis que l'organiste Dornel, ennemi des « tons outrés » et partisan de la plus extrême sagesse harmonique, préfère cheminer à nouveau sur les sentiers battus, et écrire scolaïquement, Piani, les Francœur et Jacques Aubert cherchent le brillant, la rocaille musicale; ils insistent sur l'ornementation et le travail des passages; leur mélodie abandonne la rigidité un peu cassante des thèmes anciens, engagés dans la trame des imitations, et acquiert une flexibilité élégante qui la fait plus goûter pour elle-même que pour l'ingéniosité et la science des combinaisons auxquelles elle se prête. MM. Bourguès et Denéréaz définissent en fort bons termes l'évolution qui se dessine dans le style musical; ils montrent les musiciens recherchant, « au lieu du fragment de mélodie, qui, dans la fugue passe de voix en voix », la « mélodie-thème, longue période faisant le tour de la formule tonale T. SD. T. et présentant, sous une forme condensée, une action en miniature, avec exposition, péripéties et dénouement. » Le thème devient « un véritable sujet psychologique ».

Jacques Aubert et Besson s'efforcent de caractériser leur mélodie, de lui conférer un facies capricieux, preste, souple. Besson essaye même de s'élever jusqu'à un certain lyrisme, et François Francœur, expert en l'art ornemental, imagine, dans ses *Rondos*, des thèmes agiles et spirituels. Presque tous ces auteurs pratiquent le système des séquences et aiment, comme les Italiens, à répéter des incisives, à souligner des intentions expressives. Dès 1710, le fameux *Vorhalt* de Mannheim fait son apparition dans les sonates françaises sous la plume de Sénallié. Louis Francœur et Bouvard l'emploient aussi, et on voit même Denis esquisser le *tremolo* à notes jaillissantes dont l'École palatine devait généraliser l'usage. Si J.-M. Leclair suit encore la tradition de Corelli, en écrivant des *Allegros* en style intrigué, du moins élargit-il sa manière au moyen de mouvements séquentiels prolongés et de marches d'harmonie disposées en longues nappes.

En même temps, il pousse, activement, le développement de la virtuosité; les

1. L. Bourguès et A. Denéréaz : *La Musique et la vie intérieure* (1921), p. 243.

2. G.-C. Paribeni : *Muzio Clementi nella vita e nell'arte*, pp. 167-168.

3. Notamment, M.-G. Adler : *I componimenti*

*musicali per il cembalo di T. Muffat* (*Rivista musicale italiana*, année 3, n° 1).

4. L. Bourguès et A. Denéréaz, *loco cit.*, p. 325, en note.



figurations s'affouillent, se sculptent, se diversifient à l'extrême; en de puissantes ascensions, la mélodie parcourt toute l'échelle de l'instrument, va planer à l'aigu et s'épanouit en d'étincelants panaches; elle se pare de fantaisie et d'imprévu et capte l'attention de l'auditeur auquel la besogne de la basse, bien que souvent très importante, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, se trouve, la plupart du temps, masquée par l'éclat vainqueur que projette la mélodie. Demeurant foncièrement diatonique, cette mélodie, à partir de 1728, évoluera, par des modulations accumulées, fort loin du ton principal. Leclair traitera les *Menuets* de façon neuve et originale, et, à l'exemple de Domenico Alberti, il s'avisera, dans ses Livres de 1734 et de 1738, de les varier<sup>1</sup>.

Avec une extrême fertilité d'imagination, Leclair exploite le système des batteries, des brisures et des arpèges; il écrit, en arpèges, des morceaux entiers<sup>2</sup>; comme Tartini, il réalise d'intéressants contrastes entre des accords de quatre notes frappés énergiquement et de brèves figurations qui semblent s'échapper de ceux-ci, procédé que Quentin reprendra à son tour.

Des tendances identiques s'observent chez Mondonville, qui répète à satiété batteries et arpèges, et avec Gabriel Guillemain on atteint au summum de l'ornementation et de l'écriture chargée. Les batteries de Guillemain s'élèvent audacieusement à l'aigu, et se prolongent en séries que la basse continue accompagne en tenant une seule note: *Tasto solo*. De semblables passages s'apparentent, non seulement au point d'orgue proprement dit, mais encore, ainsi que le remarque J. Combarieu<sup>3</sup>, ils indiquent que, de par les progrès de sa technique, de par la puissance et la variété de ses moyens d'expression, le violon se sent capable de se passer de tout soutien harmonique: « Peu à peu, écrit M. Combarieu en traitant des prédécesseurs de J.-S. Bach dans la *Sonate à violon seul*, la partie de violon s'enrichit de figures et d'ornements si brillants qu'elle en vint à se suffire à elle-même; et la basse ne fut plus indispensable<sup>4</sup>. »

Mais, nous le répétons, le *solo* de violon ne devait pas prendre chez nous la forme de la *Sonate à violon seul*. L'époque qui s'étend de 1730 aux environs de 1750 peut être considérée comme une époque de transition durant laquelle la mélodie s'assouplit et se diversifie à l'extrême; elle se frise, se pomponne, s'ouvrage de mille manières, d'où cette rocaille musicale dont les violonistes quigravitent autour de J.-M. Leclair se font les propagateurs. — En Italie et en Allemagne, les choses se passent d'une manière tout à fait analogue, et dans ces deux pays, c'est un luxe inimaginable d'ornementation mélodique. Nous voyons, par exemple, Franz Benda enjoliver délicatement tous les mouvements de ses sonates, aussi bien les mouvements rapides que les mouvements lents et tranquilles<sup>5</sup>.

Un pareil travail d'orfèvrerie thématique suggère à la mélodie des possibilités, des aspects qu'elle ignorait avant 1720-1730, possibilités et aspects qui ouvrent des perspectives sur une manière d'être plus moderne. Il suppose une recherche

1. Aiusi, *Livre III*, le *Tempo di Minuetto*, par lequel se termine la *Sonate IX*, en *mi* majeur, est un thème varié.

De même, *Livre IV*, les *Menuets des Sonates I et II* sont variés.

2. Par exemple, l'*Allegro ma non troppo* de la *Sonate VI* (*Œuvre V*) et l'*Andante* de la *Sonate I* (*Œuvre IX*).

3. J. Combarieu, *Histoire de la Musique*, t. II, *La Sonate pour violon*, p. 205.

4. *Ibidem*. Voir aussi A. Moser, *Geschichte des Violinspiels*, pp. 137, 138 et suiv. M. Moser rappelle que, surtout lors de son second séjour à Weimar (1708-1717), J.-S. Bach s'affirmait très remarquable violoniste.

5. Br. Studeny, *loco cit.*, p. 14.



*A ton gré, divine harmonie,      Le feu rapide du génie,  
Je sens, avec ravissement,      Ou la douceur du sentiment.*

VIOLONISTE ET CLAVECINISTE

Gravé par Aveline.

Frontispice du *Maître de clavecin pour l'accompagnement* de MICHEL CORRETTE (1753).

(Bibl. du Conservatoire.)



psychologique plus attentive et plus nuancée; les musiciens creusent le sentiment, le raffinent, l'enguirlandent de préciosités, et les sonates témoignent de cette fièvre sentimentale : « Appliquées surtout à l'expression des sentiments tendres, écrit J. Combarieu, ces sonates sont pleines de petites notes chiffonnées, de grupetti sautillants, de figures et d'« agréments » qui sont les *concetti* de la musique<sup>1</sup>. » De cette complication va naître, avec le développement de l'esprit symphonique, une mélodie à la fois plus expressive et plus simple. C'est ainsi que maints thèmes d'*Adagios* de Branche marquent une tendance à s'allonger, à prendre du souffle. M. Moser estime même que le *Preludio Grave* de la première Sonate du recueil de Branche de 1748 apparaît comme une sorte de traduction française d'un *Adagio* de J.-S. Bach; d'après lui, Branche a connu avant Gaviniès les œuvres pour violon seul de la période de Köthen (1720)<sup>2</sup>. L'emploi du *Vorhalt* se généralise et imprime à la mélodie des élans passionnés. Aux environs de 1750, celle-ci commence à se débarrasser des innombrables artifices violonistiques qui en masquaient la ligne; en même temps, au système monotone des batteries et des arpèges, se substitue peu à peu celui des nappes de tremolos qui forment comme le fond des compositions symphoniques, et sur le frottis desquels les individus thématiques ressortent mieux que lorsque leurs contours se noient dans le feutrage des figurations et des broderies. L'École de Mannheim a, sans contredit, puissamment contribué à ce travail de simplification, à l'établissement de la perspective sonore.

La virtuosité, toutefois, ne perd point ses droits, bien au contraire; seulement, elle tend à se cantonner dans certaines parties des sonates, au lieu de se répandre uniformément sur l'ensemble. Nous rappellerons, à cet effet, les exemples de cadences, de points d'orgue que nous avons relevés dès 1741 chez Pierre Miroglio, et chez Pagin, en 1748. En dehors de ces « tours de force », Pagin, notamment, laisse pressentir l'avenir plus large et plus dégagé qui s'offre à la mélodie. Enfin, la virtuosité rencontre dans le concerto un large terrain ouvert à ses manifestations, surtout lorsque, dans la sonate de clavecin et violon, le clavecin dépouille le violon de son rôle de soliste.

Mais c'est avec Gaviniès que se dessine nettement l'évolution que nous appellerons moderniste. Gaviniès écrit des mélodies fluides, souples, sentimentales, qui s'incorporent un plus grand nombre de degrés de la gamme que les mélodies de l'époque de transition. Ainsi, le thème de l'*Adagio* 3/4 de la Sonate I de l'œuvre III en *mi* majeur, s'écoule langoureusement à travers des remous qui le font onduler de la tonique à la sur-dominante, de la dominante à la médiate, de la sur-dominante à la sous-dominante et à la médiate, pour venir conclure à la tonique.

Gaviniès, avons-nous dit, cultive la note sentimentale et tendre. On en jugera par le *Solo* de l'*Adagio* du premier Concerto en *la* majeur, qui affiche bien le style

de la *Romance* :



1. J. Combarieu, *Hist. de la Musique*, II, p. 200.  
2. A. Moser, *loco cit.*, p. 379. On lira dans l'ouvrage de M. A. Pirro, *L'Esthétique de J.-S.*

Bach, l'opinion que les critiques de Leipzig avaient du *Cantor* (pp. 505 et suiv.).  
3. *Œuvre* IV (1764).



Il y a ici, sans aucun doute, du romantisme naissant, et la même impression découle du charmant *Menuet* du troisième Concerto en *ré* majeur, dans lequel l'ornementation délicate du début de la mélodie ne vient point estomper son profil expressif :



Mais il convient de remarquer que les progrès réalisés par la mélodie en matière de puissance et de variété d'expression ne furent rendus possibles que par la gymnastique d'assouplissement, en quelque sorte, que le style rocaille avait imposée à cette mélodie. La période du style rocaille fut une période d'entraînement pour la thématique ; une espèce de laboratoire s'ouvrit où celle-ci se dépouilla de son aspect impersonnel, où elle apprit à se compliquer, à explorer des possibilités de transposition sentimentale, et où elle devint lyrique.

Désormais, les *Allegros*, désencombrés de l'accumulation des figurations, deviennent nets, clairs, précis ; ils laissent discerner des lignes simples, des motifs fortement articulés et doués de personnalité rythmique. L'évolution est parfaitement perceptible à partir de 1760, et les mélodies de Capron confirment pleinement les résultats acquis par son maître Gaviniès. Le pathétique s'introduit dans la musique de violon. Toutes ces particularités s'observent chez des musiciens dont les œuvres successives virent le jour à de longs intervalles, car on peut alors, en étudiant leurs diverses manières, mesurer le chemin parcouru. Tel est le cas pour Canavas qui, au début, vers 1740, écrivait encore selon l'ancienne ordonnance, en travaillant minutieusement sa mélodie. Mais, dans son œuvre II, qui date de 1774, le style s'est aéré ; le cloisonnement serré des cadences s'est élargi, et la mélodie s'épanche librement à travers de grands mouvements tonaux et modaux.

Les violonistes de 1760 savent aussi mettre à profit leur parfaite connaissance du manche, et ils utilisent toute l'étendue de l'échelle de leur instrument. Au grave, ils situent des mélodies longuement développées, que l'emploi de la double corde rend encore plus profondes et plus méditatives ; et à l'aigu, ils placent des thèmes légers ou impérieux, que la sonorité brillante et dominatrice de la chanterelle impose avec autorité. En d'autres termes, ils savent registrer leurs mélodies ; ils *orchestrent* sur le violon et se rendent compte de ce que cette orchestration ajoute au pouvoir expressif des thèmes. — Gaviniès aime à maintenir sur le *ré* et sur le *sol* des motifs sombres et contournés, d'allure mystérieuse ; de même, Vachon, en 1772, joue sur le bourdon de longues phrases rêveuses.

Le Duc et Bertheaume manifestent la même esthétique thématique ; tous deux s'inspirent, dans leurs mouvements vifs, des mélodies précises, burinées de l'École palatine et de l'École viennoise ; tels thèmes de Bertheaume et surtout de Guénin, ce Mozartien avant Mozart, semblent annoncer la fraîcheur et la limpidité de ceux du maître de Salzbourg.

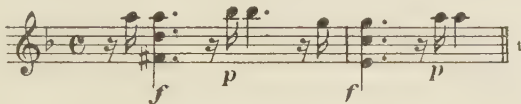
\* \*

**La dynamique.** — Le mouvement qui entraîne nos violonistes vers une théma-

1. *Œuvre* IV. Cette phrase est reprise à l'octave grave, conformément à une habitude chère à Gaviniès,

tique de plus en plus assouplie et expressive se renforce de toutes les acquisitions qu'ils réalisent sur le terrain de la dynamique. Ici, encore, ils vont progressivement perfectionner le clavier rudimentaire de nuances que leur léguait Lully pour distribuer sur la mélodie des accents multipliés, placés aux points sensibles, générateurs d'impressions puissantes ou douces.

Si Couperin, Brossard, M<sup>lle</sup> de la Guerre, Rebel et Duval en restent à la dynamique lullyste, avec ses contrastes de *piano* et de *forte* et ses effets d'écho, nous voyons Mascitti associer l'idée de sonorité et celle de force, et écrire :



Sénallié<sup>2</sup> exécute *piano* des batteries, et Piani, raffinant sur la terminologie dynamique, marque : *sempre dolce*, *sempre forte*<sup>3</sup>, *dolce assai*. Le mot *pianissimo* se fait jour pour la première fois chez Louis Francœur, et cet auteur pratique un véritable *decrescendo* sur des batteries de doubles croches et de croches, au moyen des indications successives *p. pp.*

Certains violonistes des premières années de la Régence affectionnent les terminaisons adoucies, estompées; c'est ainsi que Bouvard finit fréquemment ses pièces *piano*<sup>4</sup>. En même temps, il établit des jonctions entre les nuances et la position des notes dans l'échelle; l'aigu et le grave s'associent, de la sorte, avec le *forte* et le *piano*. Les traits ascendants impliquent généralement un renforcement de la sonorité, dont nous trouvons des exemples chez Jacques Aubert<sup>5</sup>; la dynamique se relie aussi avec l'articulation et le coup d'archet, les passages liés étant le plus souvent joués *piano*, alors que les passages en détaché s'exécutent généralement dans la force.

D'autres relations s'établissent encore entre la dynamique et les modulations. Nous lisons, par exemple, chez Quentin le jeune, le passage suivant :



Il est à noter que, jusqu'à Leclair, le *crescendo* et le *decrescendo*, qui ne sont indiqués que sommairement, ne comportent pas, dans la manière dont on les exprime, de nuances intermédiaires; ces nuances sont, au demeurant, de peu d'étendue et apparaissent plutôt comme des oppositions assez brusques que sous les espèces du renforcement ou d'un affaiblissement ménagé et progressif de la sonorité.

Avec Leclair, ces mouvements dynamiques prennent plus d'ampleur et leur marche se trouve ponctuée d'indications destinées à graduer le son. Une série, telle que la suivante :

*piano — un poco forte — più forte — piano — pianissimo,*

qui figure dans le troisième Livre de sonates de Leclair, exprime de la façon la

1. Sonate XIV (1706), Œuvre II.

2. Sonate XII, Œuvre III.

3. Sonate II, Œuvre I.

4. Ainsi, la *Corrente* de la Sonate IV (Œuvre I) finit *piano*. Il en est de même pour la


*Sarabande* de la Sonate V et pour la *Giga* de la Sonate VIII.

5. Sonate III, Œuvre I.

6. *Sarabande* 3 de la Sonate V, Œuvre II.


plus manifeste un *crescendo* suivi d'un *decrescendo*<sup>1</sup>. D'ailleurs, Leclair témoigne d'une attention particulière à l'égard des nuances; on le voit marquer *piano* des traits situés à l'aigu du violon, et aussi prescrire, pour des morceaux entiers, une certaine intensité de sonorité<sup>2</sup>.

Telle espèce de figuration recevra, du chef de la dynamique, un caractère expressif différent suivant sa position par rapport à d'autres incises mélodiques. C'est ainsi qu'opposés aux dessins binaires, les triolets exigent de la douceur, et Mondonville les note *p*, tandis qu'isolés, ils correspondent assez exactement à un sursaut, à un bondissement: ils sont alors marqués *f*<sup>3</sup>. Cette simple remarque permet de mesurer la valeur que l'élément dynamique apporte à l'expression.

Pendant l'époque que nous avons désignée sous le nom de période de transition (1730-1750), les oppositions soudaines de *forte* et de *piano* restent les plus en usage, et les auteurs retirent de celles-ci un vigoureux moyen d'accentuation. Guillemain et Guignon parsèment leurs mélodies de ces contrastes dynamiques. C'est Cupis qui, le premier, dans son deuxième Livre de sonates, fait graver le « soufflet » :  afin d'indiquer un *crescendo*<sup>4</sup>. On remarquera que ces progressions sonores aboutissent fréquemment à des trilles.

Leclair, est-il dit plus haut, marquait des nuances générales s'appliquant à tout un morceau. Il appartenait à Dauvergne d'incorporer la désignation de la nuance dans la terminologie morphologique, et d'écrire, par exemple : *Adagio e Piano*<sup>5</sup>.

Ces adjonctions d'épithètes d'ordre dynamique aux désignations de « tempo » des mouvements deviendront très fréquentes à partir de Gaviniès.

Exaudet et Branche développent beaucoup le sentiment des nuances. On rencontre jusqu'à cinq *crescendo* marqués dans le *Menuet* du Concerto de Branche. J.-B. Miroglio et Pagin font preuve du même souci de l'accentuation précise, du modelage des thèmes à l'aide de nuances judicieusement distribuées. Chez Pavaoine, l'influence de la dynamique des Mannheimistes apparaît très clairement; cet auteur pratique les accords frappés dans la force et suivis de *p*. soudains. Mêmes réflexions à l'égard de L'Abbé le fils qui, comme Cupis, utilise le soufflet  pour indiquer un *crescendo*. Chez lui, on rencontre des doubles cordes à l'aigu marquées *pianissimo* et des sons harmoniques qui se doivent jouer *forte*<sup>6</sup>.

Avec Gaviniès, notre école de violon se trouve en pleine possession de ses moyens dynamiques, et désormais, elle dispose d'un clavier complet de nuances. Comme nous l'annoncions plus haut, Gaviniès associe à ses titres de pièces des indications dynamiques, et écrira, par exemple, *Minore e piano*<sup>7</sup>. Il multiplie les contrastes *f. p.* dans une même mesure<sup>8</sup>, et parsème sa mélodie de notations telles que :

*p., rinf., smorz., sos. e rinf., pp., cresc.*

parmi lesquelles *rinf., smorz., sos. e rinf.* constituent des innovations que presque

1. *Allegro* 6/4 de la Sonate IX, troisième Livre.

2. Par exemple, il indique que tout l'*Andante* 3/4 de la deuxième Sonate du deuxième Livre doit être joué *piano*.

3. Voir l'*Allegro* C de la cinquième Sonate du premier Livre (1737).

4. Sonate IV, deuxième Livre. Ce signe est

déjà indiqué par Toinon, et Geminiani en fait emploi dans sa méthode de violon.

5. Sonate X, deuxième Livre (1739).

6. Deuxième Recueil d'Airs français et italiens.

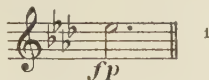
7. Sonate II, Œuvre III.

8. Notamment dans les *Airs à trois parties*.



tous les élèves et successeurs de Gaviniès mettront à contribution, et qui deviendront classiques.

Gaviniès place même les deux indications *f. p.* sur une même note :



et emploie le *fortissimo* qu'il désigne par le double *f* : *ff*. Monroy suivra les mêmes errements, notamment à l'égard du *rinforzando* et du *smorzato*. Quant à Le Duc, qui introduit l'expression *calando*<sup>2</sup>, il aime à terminer ses morceaux tantôt *morendo* à l'aigu<sup>3</sup>, tantôt *fortissimo*<sup>4</sup>. Sa dynamique accumule les indications, les gradations d'intensité sonore :

*rinf.*, *più p.*, *poco f.*, *f.*, *assai*<sup>5</sup>.

A signaler encore les termes *mezzo voce*, *pianissimo e sostenuto l'arco*<sup>6</sup>, très caractéristiques de sa manière rêveuse, sentimentale. C'est un violoniste qui excelle dans la demi-teinte, et qui suggère des perspectives lointaines. Mais il possède aussi des qualités de puissance et de brillant; ainsi, dans la Sonate II de son premier Livre, il exécutera *fortissimo* des traits rapides écrits en triples croches, qui dessinent comme d'étincelantes fusées.

Bertheaume et Capron font un fréquent usage du soufflet pour commander l'accroissement de la sonorité. Chez Vachon, le même signe ponctue des mélodies lentes, et on constate la présence de séries telles que celle-ci :

*p.* < *p.* < *p.* <.

Capron retire de l'emploi des indications dynamiques certains effets dramatiques; on le verra, par exemple, attaquer soudain et *forte* des trémolos à l'aigu<sup>7</sup>, ou bien ponctuer de *piano* des passages modulants. Il en va de même dans les concertos de Saint-Georges et de Paisible. Minutieusement nuancée, rehaussée d'accents placés sur ses points sensibles, la mélodie est devenue désormais, passionnée, haletante; son pouvoir expressif s'est accru d'éléments empruntés au théâtre; elle est prête pour les grandes œuvres qui vont illuminer la fin du dix-huitième siècle.

Étudions maintenant de quelle façon nos violonistes mettent en œuvre leurs éléments mélodiques.

\*  
\* \*

**Les coupes binaire et ternaire dans la sonate.** — Pendant la première moitié du dix-huitième siècle, les pièces qui entrent dans la composition des sonates sont généralement caractérisées par ce qu'on a appelé la *forme binaire*, c'est-à-dire qu'elles se divisent en deux parties, dont la première s'achemine vers la dominante du ton et cadence sur cette dominante, tandis que la seconde, partant de la dominante, évolue vers la tonique sur laquelle elle conclut.

Ily a lieu d'observer que cette oscillation Tonique-Dominante, Dominante-Tonique, ne se confirme que très lentement au dix-septième siècle. Si, par exemple,

1. Concerto I, *Œuvre* VII.

2. Sonate I, *Œuvre* I; Sonates I et III, *Œuvre* V.

3. Sonate IV, *Œuvre* IV.

4. Sonate III (*Brillantino*), *Œuvre* I.

5. Sonate II, *Œuvre* I.

6. *Ibid.*

7. *Air pastoral* du Duo I, *Œuvre* III.



nous considérons les *Préludes* de l'ancienne école française de luth, nous constatons que sur quatorze préludes de Gaultier l'ancien, sept seulement présentent le mouvement T. D. T. ; chez Denis Gaultier, trente-cinq pièces sur soixante-deux offrent la même particularité. Celle-ci ne constitue donc pas une règle dans les préludes, et les airs de danse donnent lieu à des remarques identiques. C'est ainsi que les *Pavanes*, qui conservent longtemps leur ancienne construction en trois couplets, laissent terminer ceux-ci soit à la dominante, soit au relatif ; les *Sarabandes*, admettant deux parties, sont dans le même cas.

Quant aux *Allemandes*, ordinairement plus développées, elles présentent souvent le mouvement T. D. T. ; on peut en dire autant des *Courantes*. Plus on avance dans le dix-septième siècle, plus l'usage de l'oscillation T. D. T. tend à se généraliser ; au dix-huitième siècle, cet usage aura acquis, sinon la fixité d'un principe, du moins le caractère d'une pratique courante.

Les morceaux faisant partie intégrante des sonates se coulent donc dans un moule binaire, chacun d'eux ne comportant qu'un seul thème, avec modulation médiane à la dominante ou au relatif. Tel est le cas pour nos compositions de violon de la dernière décennie du dix-septième siècle. Prenons, par exemple, la *Flore* de Rebel : le premier mouvement *Lentement*  $\text{♩}$  s'ouvre en *la* majeur, puis module rapidement en *mi* majeur, dominante pour conclure à la tonique *la*. Même marche tonale dans le *Gay*  $\text{♩}$  qui suit et dans le *Gay* 3 qui clôt la sonate. Des observations analogues découleraient de l'examen des œuvres de Couperin, de Brossard et de M<sup>lle</sup> de la Guerre. C'est cette dernière qui, la première, use de barres de reprise à l'intérieur des pièces de ses sonates de 1707. L'*Allemande*  $\text{♩}$  et le *Presto*  $\text{♩}$  de la Sonate VI de ce recueil se partagent chacun en deux reprises, selon la disposition des anciens airs de danse, disposition qui, désormais, se perpétuera jusqu'à l'époque classique, au sein de la musique instrumentale. En dépit de leur désaffectation chorégraphique, les airs de danse conserveront, en effet, un témoin typographique, un reste graphique de leur fonction primitive. Étant donné leur brièveté, on devait les répéter autant qu'il était nécessaire, afin que la musique de la danse durât autant que les évolutions des danseurs. D'où les reprises qui, originairement, ne consistaient qu'en un moyen de faire durer la musique.

Lorsque, plus tard, les airs de danse se stylisèrent, en perdant progressivement leur caractère chorégraphique, ils emportèrent avec eux, dans leurs nouvelles fonctions, les barres de reprise. Tant il est vrai que, si la fonction crée l'organe, l'organe survit souvent longtemps à la fonction. Du reste, les barres de reprise, maintenues dans les pièces des suites et des sonates, vont se réadapter ; elles indiqueront, par exemple, que la deuxième reprise doit être variée, ornée, au gré de l'exécutant ; elles sont une indication associée à la pratique des *doubles*, des *diminutions*, pratique qui se perpétue dans les *Airs variés* de la fin du dix-huitième siècle, et nous en rencontrons un important spécimen en 1759 avec les *Sonaten mit veränderten Reprisen* de Ch.-Ph. Em. Bach<sup>1</sup>. L'auteur a voulu protester contre l'abus que les virtuoses faisaient des fioritures, au cours des secondes reprises, en expliquant que « les exécutants ne jouent souvent pas les notes telles qu'elles sont écrites, même dans la *prima volta*, et que si la faculté d'interpréter

1. Ces sonates, au nombre de six, furent gravées à Berlin.

à leur fantaisie la *seconda volta* leur est laissée, ils introduisent des changements qui altèrent gravement le style et le caractère de la musique<sup>1</sup> ».

En outre, les barres de reprise marquent nettement le point d'arrivée de la modulation à la dominante et le point de départ du mouvement qui va ramener la tonique.

Si toutes les pièces des sonates de Duval obéissent au mouvement tonal dont il vient d'être question, il s'en faut néanmoins que l'oscillation T. D. T. soit universellement réalisée, dans les premières années du dix-huitième siècle. Nous n'en voulons pour preuve que les morceaux contenus dans un recueil manuscrit sur lequel nous avons déjà attiré l'attention, recueil manuscrit conservé à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris, sous le nom de *Trio de M. Gautier*, et qui date des dernières années du dix-septième siècle ou de la première décennie du dix-huitième<sup>2</sup>.

Certains morceaux de ce recueil, dont l'auteur n'est autre que Pierre Gautier de Marseille, ne présentent, en effet, aucun mouvement tonal, les deux reprises cadencant à la tonique<sup>3</sup>. D'autres pièces, par exemple le *Tombeau* de M. G. [Gautier], obéissent à un mouvement tonal différent du mouvement T. D. T. Cette curieuse pièce, écrite en *ut* mineur, et dans la forme d'une *Allemande* grave, se compose de deux parties : la première, en C, qui cadence en *mi* bémol, c'est-à-dire au relatif majeur, la seconde, en 3/2, concluant en mineur. On trouve, du reste, un autre exemple d'un semblable régime de cadences dans le *Recueil* de Pierre Gautier portant la date de 1707 et le titre de *Symphonies de feu M. Gautier de Marseille, divisées par Suites de tons*<sup>4</sup>. L'*Ouverture* de la première Suite en trio (*sol* mineur) se compose de trois parties, la première cadencant en *si* bémol et les deux autres en *sol* mineur. Il y a donc là, encore, une cadence au relatif, et deux cadences à la tonique.

Quoi qu'il en soit, toutes nos sonates de violon du premier quart du dix-huitième siècle adoptent, pour leurs mouvements constitutifs, la coupe binaire ; elles restent ainsi fidèles au dispositif des morceaux qui composaient les suites, qu'elles soient des sonates d'église ou des sonates de chambre. Une évolution ne va pas tarder à se produire à l'intérieur des pièces contenues dans ces sonates, et cette évolution consistera dans la substitution d'une coupe ternaire à l'ancienne coupe binaire, c'est-à-dire dans la *réexposition* au ton principal du thème de chaque morceau, réexposition qui s'effectuera vers la fin de celui-ci. De telle sorte que la construction d'un mouvement de coupe ternaire peut se présenter de la façon suivante :

1° *Exposition* dans le ton principal du thème lequel dessine une inflexion vers la dominante ou vers le ton relatif.

2° *Région remplie par des imitations modulantes* qui, partant de la dominante, ou du relatif, reviennent progressivement au ton principal.

3° *Réexposition* du thème initial dans le ton principal.

Cette coupe, on le voit, offre une symétrie parfaite, avec sa partie médiane, modulante, encadrée par deux parties extrêmes de structure semblable. Mais,

1. Préface des *Sonaten mit veränderten Reprisen* :

2. L. de la Laurencie, *Un émule de Lully, Pierre Gautier de Marseille* (Bulletin trimes-

triel de la Société internationale de musique, oct.-déc. 1911, pp. 60 et suiv.).

3. L. de la Laurencie, *loco cit.*, p. 61.

4. *Ibid.*, p. 53 et suiv.

comme rien ne sort de rien, nous pouvons nous demander si dans les morceaux des suites, nous ne rencontrerions pas une sorte de précédent, d'ébauche de cette coupe ternaire, avec sa réexposition finale.

Or, il apparaît que le *Rondeau*, caractérisé par la redite d'un *refrain*, qui est commandé par la mention *Da capo*, apporte l'ébauche que nous cherchons. La coupe ternaire existe, en puissance, dans les morceaux munis de *Da capo*, où elle est figurée par l'artifice typographique de ce *Da capo* ; dans ce cas, une indication consistant en le mot *Fin* se trouve placée sur la cadence à la tonique du dessin initial, avant que ce dessin ne soit entraîné dans le système de modulations qui doit l'amener à la dominante, de sorte qu'en prenant le *Da capo*, l'exécutant réexpose purement et simplement le motif initial dans la tonalité principale.

L'œuvre V de Corelli présente des exemples de réexposition et, par conséquent, de coupe ternaire. Qu'il nous suffise de citer, non seulement les esquisses de réexposition qui s'observent dans les premiers *Allegros* des Sonates III et IV, mais encore la réexposition complète de la *Gigue* de la Sonate V. Et aussi, G. Setaccioli remarque que, dans la même œuvre V, la Sonate XI offre une réexposition bien nette du thème dans le ton principal<sup>1</sup>. — Mais ce n'est pas à dire qu'il ne se manifeste pas de régressions dans l'évolution de la coupe du « tempo » de sonate, et c'est à juste titre que M. Paribeni constate qu'un demi-siècle après les précédents de coupe ternaire rencontrés chez Corelli, on voit Scarlatti écrire la majeure partie de ses sonates sur l'ancien type binaire<sup>2</sup>.

La présence d'une réexposition se manifeste avec plus de force dans les compositions de l'œuvre VI de Pietro Locatelli<sup>3</sup>. En Allemagne, le recueil de Kuhnau, intitulé *Frische Klavier Früchte* (1696), se compose de véritables sonates de clavier, en quatre mouvements, avec réexposition à la tonique du thème initial, et cela, non seulement dans le premier mouvement, lequel consiste généralement en un *Allegro*, mais dans la plupart des mouvements vifs<sup>4</sup>.

En France, l'apparition de la coupe ternaire est plus tardive chez nos violonistes ; elle ne se produit guère avant 1730. Cependant, il est loisible d'en enregistrer des traces bien antérieurement. Ainsi, François Duval, dans la *Gavotte* de la Sonate en *la* majeur de son cinquième Livre (1715), reproduit *intégralement*, à la fin de cette pièce, le thème du début<sup>5</sup>.

De même, les *Gavottes* du premier Livre de J.-M. Leclair (1723) présentent des réexpositions des thèmes par lesquels elles débudent. Il est vrai d'ajouter que les *Gavottes* de Duval et de Leclair sont proprement des pièces en « rondeau », et par conséquent qu'elles réalisent, d'une façon détournée et en quelque sorte avant la lettre, la coupe ternaire. Mais c'est à partir de 1730 que la coupe ternaire tend, de plus en plus, à se substituer à la coupe binaire. Quentin en 1730, et Jacques Aubert en 1731 esquissent la réexposition, bien qu'ils ne réalisent là que

1. G.-C. Paribeni : *Loco cit.*, p. 158. Il s'agit ici de la collection d'écrits concernant le maître de Fusignano, et publiée par C. Piancastelli, lors de son deuxième centenaire, sous le titre : *In onore di Arcangelo Corelli*.

2. *Ibid.*, pp. 158-159.

3. XII *Sonate a Violino solo e Basso, da Camera*, Amsterdam, 1737. Voir, sur les œuvres de Locatelli conservées à la Bibliothèque de

l'Université de Leyde, J.-G. Prod'homme : *Les Institutions musicales (Bibliothèques et Archives) en Belgique et en Hollande* (Bulletin trimestriel de la Société internationale de musique, avril-juin 1914, pp. 497-498).

4. Vincent d'Indy, *Cours de composition musicale*, deuxième Livre, pp. 185-186.

5. Sonate II, *Mouvement de Gavotte*.



d'incertaines et passagères tentatives, tandis que Guillemain, en 1734, présente des réexpositions nettement accusées. On remarquera, cependant, que l'usage de la coupe binaire est loin d'être abandonné à cette époque.

Leclair, dès son premier Livre de concertos, pratique systématiquement la réexposition ; ici, les *Allegros* monothématiques confient l'exposé du motif au *Tutti*, et le *Solo* s'emploie à broder ce motif à l'aide de tous les artifices dont dispose la technique instrumentale : puis, le thème unique, après l'inflexion à la dominante, reparait vers la fin du morceau, mais cette fois dans le ton principal ; il s'agit donc bien d'une véritable réexposition.

Chez Guignon, la forme ternaire s'installe, pour ainsi dire, régulièrement, et dorénavant, cette coupe deviendra le moule dans lequel tous les auteurs, qui persistent à faire état d'un thème unique pour la construction de leurs sonates, couleront les *Allegros* de celles-ci.

M. Paribeni, dans son intéressant ouvrage sur Clementi, auquel nous faisons des emprunts, ne manque pas de souligner toute l'importance du rôle que jouèrent les violonistes, non seulement dans l'établissement de la coupe ternaire du « tempo » de sonate, mais encore dans la réalisation d'un parallélisme entre la structure de ce « tempo » et celle de la sonate tout entière. Celle-ci, en effet, de simple succession qu'elle était d'airs de danse ou de pièces, devient un organisme complexe, mais rationnel, de moments musicaux qui reproduisent l'ordre et les caractéristiques des parties constitutives du « tempo ».

C'est ainsi que le cadre tripartite de la sonate : *Allegro*, *Adagio*, *Allegro* (*Finale*), correspond exactement aux trois parties du « tempo » : *exposition*, *développement*, *réexposition* ou *conclusion*. Cette correspondance ne se vérifie pas seulement sur le plan agogique ; elle s'affirme dans la constitution intime des mouvements et dans leurs caractères esthétiques. Le premier *Allegro* effectue l'*exposition* du matériel thématique qui va être exploité ; le mouvement lent (*Adagio*) laisse à la fantaisie du compositeur le loisir de s'épancher et de faire ressortir les ressources que contient ce matériel ; il s'apparente donc au *développement* organique du « tempo ». Enfin, le troisième mouvement de la sonate donne un résumé de la conception d'ensemble de la composition : c'est une *réexposition* ou *conclusion*<sup>1</sup>.

\*  
\* \*

**Le bithématisme.** — Nous avons constaté plus haut que, durant la période qui va de 1730 à 1760, la mélodie, en s'assouplissant et en se diversifiant, en multipliant ses aspects et ses manières d'être, détermine, tout naturellement, à l'égard des compositeurs, une invite au bithématisme. Ceux-ci se trouvent conduits à mettre en œuvre, dans un morceau de sonate, non plus un motif unique, mais bien deux thèmes contrastants.

Cet appel au double thème se fait jour à la fois dans les morceaux vifs, dans les *Allegros*, et dans les mouvements lents auxquels il confère ce qu'on a appelé la forme *Lied*. Occupons-nous d'abord de celle-ci, dont la Sonate en *fa* des *Sonates pour violon* de J.-S. Bach nous apporte un exemple très net et très suggestif.

1. G.-C. Paribeni, *loco cit.*, pp. 158-162-163.



Le *Lied* débute par l'exposition d'un thème, d'une phrase divisée en périodes, le plus souvent en trois périodes ; puis, vient une deuxième partie modulante qui utilise un nouveau thème ; il y a donc là un véritable bithématisme, en même temps qu'une division analogue à celle des mouvements vifs de la forme sonate ternaire, avec cette différence que le *Lied* laisse apparaître le deuxième thème seulement dans la seconde partie du morceau. — Enfin, la phrase du commencement se réexpose dans une troisième partie, et dans le ton principal, mais en admettant des modifications mélodiques ou rythmiques, ce qui donne lieu à une formule générale telle que la suivante :

$$\left\{ \begin{array}{ccc} A & - & B & - & A' \\ 1^{\text{re}} \text{ partie.} & - & 2^{\text{e}} \text{ partie.} & - & 3^{\text{e}} \text{ partie.} \end{array} \right.$$

A part de la tonique et s'achemine vers la dominante ; B module ; A' réexpose A avec des variantes. Nous retrouvons donc ici l'exposition, la partie médiane modulante et la réexposition de la coupe ternaire. On voit aussi que le *Lied* présente quelques ressemblances avec le *Rondeau*, car on peut considérer la section centrale B comme une espèce de *couplet*, dont A et A' seraient les *refrains*. Ceci dit afin de faire voir à quel point les diverses formes sont liées les unes aux autres.

Or, la forme *Rondeau* est extrêmement usitée dès le début du dix-huitième siècle, dans notre littérature de violon<sup>1</sup> ; cette forme est polythématique, de sorte que son introduction parmi les pièces monothématiques de l'ancienne sonate créait déjà un précédent à l'emploi de plusieurs motifs dans un même morceau<sup>2</sup>. Toutefois, la forme *Lied*, définie ainsi que nous venons de le faire, ne se présente guère que dans l'œuvre VI de Guignon, avec l'*Adagio à la francese* de la Sonate IV.

Mais, à côté de l'exemple que fournissait le *Rondeau* de pièces à plusieurs thèmes, la *Fugue* apportait un spécimen caractéristique de construction à l'aide de deux thèmes. Le dualisme thématique s'y affirme en effet dans la coexistence du *sujet* et du *contre-sujet*. Il ne faut donc pas nous étonner si nous apercevons çà et là, au sein des sonates monothématiques, quelque ébauche d'un second personnage mélodique qui vient s'associer au thème principal. De ces esquisses légères, on en rencontre déjà, d'après M. Paribeni, durant la première moitié du dix-septième siècle, dans l'œuvre de clavecin de Michelangelo Rossi<sup>3</sup>, et l'œuvre V de Corelli n'en manque pas davantage. Ici s'exposent, fort souvent, dès le début des sonates, les deux thèmes sur lesquels leurs divers morceaux vont s'échafauder. Toutefois, ce n'est pas là du bithématisme proprement dit, car la présentation des deux thèmes s'effectue plutôt pour assurer à l'ouvrage plus de cohésion et plus d'unité. Il convient bien mieux de rechercher des traces d'un second thème dans les *Allegros* dont la première partie, consacrée à l'exposition du motif principal, laisse surgir des dessins secondaires, accessoires. Ou

1. Voir en particulier, au chapitre précédent, la remarque faite par Eitner sur les œuvres de Leclair.

2. Notons que le *Rondeau* n'est pas toujours polythématique, car les divers couplets peuvent consister en simples variations du refrain. Tel est le cas, par exemple, pour l'*Allegro* 2/4 de la Sonate de Branche en sol mineur.

3. G.-C. Paribeni,  *loco cit.* , p. 159. M. Paribeni montre que les pièces bithématiques de Rossi se coulent dans une forme de « tempo » intermédiaire entre l'ancienne coupe binaire et la coupe ternaire. Mais d'après Sciffert-Weitzmann, l'anticipation de Rossi, n'est rien moins que démontrée. (*Geschichte der Klaviermusik* [1899], p. 264.)

bien ceux-ci suivent le thème principal, à la manière d'un contre-sujet, et cela dès l'exposition, ou bien, ils se dégagent de la partie médiane, du développement, et sont analogues aux épisodes ou divertissements de la *Fugue*.

Naturellement, et ici on ne peut que souscrire à l'observation faite par Eitner, au cours de ces manifestations encore hésitantes du deuxième thème, il est souvent difficile et même impossible de déterminer nettement celui-ci. On se trouve en présence d'un papillotement mélodique, d'une poussière thématique et, selon l'expression de l'auteur allemand, on ne saurait tenir chaque motif-miniature pour un second thème<sup>1</sup>. Mais, peu à peu, de l'efflorescence monodique, le second individu thématique se dégage avec précision, et les *Exercizi per gravicembalo*, publiés à Venise vers 1730, par Domenico Scarlatti, apportent des exemples incontestables de l'emploi de deux thèmes.

D'ailleurs, d'un point de vue purement doctrinal, le bithématisme rencontrait des résistances auprès de certains musiciens, et non des moindres, puisque J.-S. Bach lui-même le tenait pour un procédé d'amateur, de dilettante<sup>2</sup>.

Sur quoi se fonde la présence du deuxième thème ? Sur le principe du contraste, exactement comme dans la *Fugue* ; c'est ce principe qui est à la base de la conception du deuxième thème, et ce principe remonte à une époque fort ancienne, car il se laisse découvrir sous toute espèce de formes, et non pas seulement sous celle de l'individu mélodique. On peut soutenir que tout effet contrastant, quels qu'en soient les procédés de réalisation, constitue un acheminement vers la mise en œuvre d'un second thème, quand bien même cet effet contrastant resterait étranger à l'élément thématique proprement dit.

Ainsi, les oppositions dynamiques du vieil *effet d'écho* de la musique du dix-septième siècle, en faisant alterner des passages *forte* et *piano*, créent des contrastes susceptibles de varier le discours musical. De même, dans les pièces jouées par plusieurs instruments, les individus instrumentaux se différencient les uns des autres, grâce à leurs timbres respectifs, et, de ce point de vue, déterminent des contrastes. Telle était la raison qui portait à introduire, au sein du *fugato* de l'*Ouverture à la française*, confié aux violons, un *trio* d'instruments à vent.

En outre, le développement de la technique, et, en particulier, de la technique du violon, a fortement influé sur l'évolution de la mélodie, sur son caractère chantant et expressif. On a vu plus haut que, parmi les notes de la gamme, la mélodie puise des ressources qui vont en augmentant aux environs de 1740. Pour ces diverses raisons, à l'intérieur d'une seule phrase mélodique, des oppositions de périodes revêtues de caractères différents devenaient chose possible, et de ces contrastes pouvait jaillir un second thème fortement organisé. Par suite, le style rocaille a beaucoup contribué à préparer la construction de la sonate bithématique.

Il suffit d'ouvrir un livre de sonates de violonistes italiens ou français des environs de 1740 pour apercevoir au moins un dessin secondaire se glisser dans les *Allegros*, à côté du motif principal. Au fur et à mesure que celui-ci se développe et se varie, il se dégage de cette floraison un deuxième thème qui, le plus souvent, prend vis-à-vis de son aîné une attitude contrastante. Nous pensons

1. Rob. Eitner : *Die Sonate* (*Monatshefte für Musikgeschichte*, 1888, p. 166.)

2. Communiqué par M. Maurice Emmanuel, à qui nous adressons nos vifs remerciements.

d'ailleurs, avec M. Mennicke<sup>1</sup>, qu'il ne faut pas baser l'origine et la croissance du second thème sur la seule littérature du clavier, et cela, malgré le précédent, pourtant bien éloquent et bien significatif, de la *Fugue*. La nature du deuxième thème, son caractère tendre, sentimental, sa valeur esthétique, ne semblent pas imputables au clavier, dont les ressources en nuances, en dynamique, sont plutôt faibles. Que l'on songe, au contraire, à la richesse d'éclat et de timbre des cordes du violon, à la variété d'articulation de cet instrument, à son pouvoir expressif; que l'on songe, enfin, au vif coloris des instruments à vent, et on sera porté à admettre la prééminence de ceux-ci et des instruments à archet dans l'évolution et la réalisation complète du bithématisme.

La vive impulsion que J.-M. Leclair l'ainé donna à notre école de violon, le caractère chantant et large de sa mélodie, devaient faire de lui un des premiers pionniers du bithématisme dans les sonates françaises de violon. Et, en effet, dès son Livre de 1723, on peut observer quelques indices d'apparition d'un second thème, sous forme de dessin secondaire affirmant une certaine indépendance.

Ainsi, l'*Adagio* C en si bémol de la Sonate III débute par une longue phrase A, qui, après une cadence à la tonique, développe une seconde période très ornée concluant sur l'accord de dominante (*fa*).



Cette demi-cadence en *fa* est suivie d'une autre phrase modulante B, également chargée de figurations ornementales, qui amène la tonalité de *sol* mineur, ton relatif du ton principal, avant de rentrer en *si* bémol. Or la parenté de la seconde phrase avec la première apparaît comme assez lointaine; il y a là une esquisse de second thème, sous forme de variation libre, du genre de celles que les musiciens introduisent dans les *Capricci*.

Toutefois, Leclair ne poursuit pas la piste qu'il a ouverte; il reste un artisan de la sonate monothématique, et on peut en dire autant de Mondonville et de Guillemain. Guignon, au contraire, emploie de façon moins équivoque et plus continue un second thème qui, ainsi que nous l'avons montré dans le présent ouvrage, s'établit à la dominante du ton principal et revêt un aspect nettement différent de celui du premier thème. Le second thème emprunte donc à la tonalité, d'une part, à la forme mélodique, d'autre part, les moyens de contraster fortement avec le thème principal.

Mais, on observera que si la mode mélodique de 1730 à 1760 favorise l'assouplissement et le développement des thèmes et, par conséquent, prédispose à la germination de motifs accessoires, par contre, l'extrême orfèvrerie du style empêche ces éléments secondaires de faire saillie au-dessus de l'ornementation et du ruchage de l'écriture. On s'en aperçoit bien chez Cupis et chez Canavas,

1. Carl Mennicke, *Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker*, 1906, p. 74.



dont la thématique extrêmement complexe étouffe, en quelque sorte, la croissance d'individus mélodiques quelque peu ambitieux.

Toutefois, la densité et le feutrage de l'écriture n'empêchent pas de discerner la présence fréquente d'un second thème, dont nous avons rencontré des spécimens dans l'œuvre de Joseph Canavas, par exemple. Dauvergne, Hanot, Pagin, ont aussi souvent des velléités de bithématisme ; à mesure qu'on approche de 1750, l'emploi du double thème, dans les *Allegros*, se précise et se généralise. C'est ainsi que, dès son œuvre I (1749), Lamoinary cultive l'*Allegro* bithématique avec réexposition ; l'*Allegro* initial de la Sonate IV se construit sur les deux motifs suivants :



qui sont réexposés après le développement. De même, Papavoine utilise parfois deux thèmes, le second adoptant le ton de la dominante. Mais c'est avec Gaviniès que l'assiette du bithématisme se consolide et s'affermir. L'ampleur de la mélodie du maître bordelais, la netteté de ses dessins rythmiques, entraînent forcément l'éclosion de motifs distincts à pouvoir contrastant. Gaviniès présente deux thèmes très différents dans l'*Allegro* ♩ de la Sonate V en si bémol, œuvre I (1760) :



A partir de 1760, l'usage du bithématisme dans les *Allegros* de sonates devient à peu près général. La coupe sonate ternaire avec deux motifs contrastants est définitivement établie dans l'œuvre de Capron et de Le Duc, comme aussi dans celle de Guénin, le deuxième thème se présentant soit à la dominante, soit au relatif.

\* \*

**Le développement.** — Il nous reste à examiner de quelle manière nos violonistes pratiquent le *développement*, soit dans la sonate binaire, soit dans la sonate de coupe ternaire à un ou deux thèmes. On peut dire, d'une façon générale, que ce développement repose essentiellement sur les vieux principes qui commandent à la variation, au moins tant qu'il s'agit de sonates monothématiques. Dès qu'un dessin accessoire est exposé après le thème principal, le développement se réalise de la façon la plus diverse par la présentation, dans une atmosphère de modulations, de fragments, traités en variation, de chacun des deux motifs.

Deux éléments essentiels président au développement : le jeu des modulations et le travail effectué sur la substance même des thèmes.



Encore le second élément, le travail thématique, reste-t-il confiné dans d'étroites limites. Les musiciens ignorent tout le parti qu'on devait tirer de ce travail; ils se contentent le plus souvent d'adjoindre aux moirures modales du ou des thèmes quelque contrepoint d'accompagnement<sup>1</sup>. Et nos violonistes, dominés par l'intellectualisme français, par leur goût d'ordre, de clarté et de naturel, hésitent fréquemment à pousser, à approfondir un développement, par crainte de l'obscurité que pareille pratique pourrait entraîner.

En ce qui concerne les modulations, on ne trouve guère, chez les théoriciens du dix-huitième siècle, de principes qui en règlent l'ordre de succession. Au surplus, ainsi que nous l'avons déjà remarqué dans un travail publié en 1911<sup>2</sup>, nos auteurs d'ouvrages théoriques traitent d'une façon extrêmement sommaire des détails de la composition proprement dite; ils n'abordent guère que des généralités plus ou moins vagues et, emportés par le courant d'esthétisme littéraire qui traverse toute l'époque, ils ressassent sans fatigue les mêmes clichés. Toutefois, çà et là, quelques précisions apparaissent, mais comme en passant, et les auteurs ont garde de trop y insister. Ainsi, dans une lettre écrite à « l'auteur du *Mercur* par M. Cair, maître de pension, d'arithmétique et d'algèbre » à Blois, ce pédagogue, voulant faire constater « qu'il n'y a pas assez de variété dans notre musique, car nous n'avons que deux modes, ou, pour mieux dire, qu'un mode et demi, savoir, le majeur, qui fait un mode entier, et le premier tétracorde du mode mineur, qui fait un demi-mode<sup>3</sup> », donne l'exemple de deux sonates respectivement écrites en *ut* majeur et en *la* mineur.

Dans le premier cas, le compositeur, après avoir établi son mode d'*ut*, passera dans les tons que voici :

T.	{	<i>Ut</i> M.
D.	{	<i>Sol</i> M.
SD.	{	<i>Fa</i> M.
Rm SD.	{	<i>Ré</i> m.
Rm D.	{	<i>Mi</i> m.
Rm T.	{	<i>La</i> m.

Dans le deuxième cas, il parcourra la série suivante de tonalités :

T.	{	<i>La</i> m.
D.	{	<i>Mi</i> m.
SD.	{	<i>Ré</i> m.
RM. SD.	{	<i>Fa</i> M.
RM. D.	{	<i>Sol</i> M.
RM. T.	{	<i>Ut</i> M.

Et de tirer de l'examen de ces deux groupes de séries la conclusion ci-après : « Il s'en suit, qu'en passant dans les modes relatifs d'un ton majeur, on parcourt précisément les mêmes modes où l'on passe dans le mode mineur. Toute la

1. Voir sur ce point Adolf Sandberger : *Zur Geschichte des Haydn'schen Streichquartetts*, p. 60.

2. L. de la Laurencie et G. de Saint-Foix, *Contrib. à l'histoire de la symphonie française*

vers 1750 (Année musicale 1911, pp. 4 et suiv.).

3. *Mercur*, avril II, 1757, pp. 163 à 164 : *Lettre à l'auteur du Mercur par M. Cair, maître de pension, d'arithmétique et d'algèbre*, Blois, 24 décembre 1756.

différence qui s'y trouve, c'est que l'un commence par où l'autre finit, et l'on conviendra que ce n'en est point une<sup>1</sup>. »

Plus tard, en 1770, dans une série d'articles parus dans le *Mercury* sous le titre de *Conseils d'un père à son fils sur la musique*, on relève un passage relatif aux modulations qui ne s'écarte guère des généralités élémentaires alors à la mode. L'auteur écrit : « Commencer un morceau par un ton, avoir pour but la dominante, pour y fixer un repos, c'est moduler. De cette dominante, aller à la médiante, de là parcourir d'autres modulations, et ensuite, pour terminer son morceau, revenir au premier ton, c'est moduler. Plus ils sont étendus, ainsi que les symphonies, les concertos, les chœurs, etc., plus ils doivent avoir de modulations... Pour tout ce qui est *chant*, les plus douces et les plus insensibles sont celles qu'il faut toujours préférer. Il ne faut se servir des modulations dures et des transitions extraordinaires que dans le genre d'un caractère violent... Rien n'est si élégant que certaines modulations éloignées du ton primordial... On peut présumer par ce fait qu'une bonne musique n'est qu'une modulation perpétuelle. Il faut, le plus qu'il est possible, en imaginer de neuves, d'intéressantes, d'ingénieuses<sup>2</sup>. »

Suit une remarque classique sur le caractère des tonalités, qui sont claires en montant dans l'échelle des quintes, et sombres en descendant cette échelle<sup>3</sup>.

Si nos théoriciens ne se montrent pas prodiges d'explications sur le jeu des modulations, les musiciens, de leur côté, imitent cette réserve, ou bien se bornent à répéter les métaphores qui assimilent la musique instrumentale à un langage. Ne voyons-nous pas Grétry, adoptant cette esthétique bien caractéristique du dix-huitième siècle, écrire les lignes suivantes : « Une sonate est un discours. Que penserions-nous d'un homme qui, coupant son discours en deux, répèteroit deux fois chaque moitié? « J'ai été chez vous ce matin; oui, j'ai été chez vous ce matin, pour vous parler d'une affaire, pour vous parler d'une affaire. » Voilà, à peu près, l'effet que me font les reprises en musique, et ne confondons point les reprises inutiles avec un joli trait trois ou quatre fois reproduit, ou les reprises des petits airs d'un chant tout aimable<sup>4</sup>. »

À côté de ceux qui préconisent la variété et la recherche dans les modulations, il y a les puristes et les grincheux qui, fêrus du « naturel », déclament sans trêve contre les innovateurs et les téméraires. De ce nombre, nous citerons le Lyonnais Louis Bollioud-Mermet, réactionnaire impénitent qui fustige d'importance la « corruption du goût<sup>5</sup> ». Un de ses thèmes favoris consiste justement à blâmer l'excessive palette tonale dont se servent les musiciens de son temps. « Le genre diatonique, observe-t-il sévèrement, n'est plus supportable; trop conforme à la nature, il cause des nausées à nos musiciens modernes; il faut l'assaisonner de dissonances, et l'on ne les épargne pas<sup>6</sup>. » Et de servir à nouveau la vieille comparaison culinaire : « Il en est de la musique comme du goût des

1. *Mercury*, loco cit., p. 164. Dans les groupes ci-dessus, Rm signifie relatif mineur, et RM relatif majeur.

2. *Mercury*, janvier II, 1770, pp. 172-173.

3. *Ibid.*, p. 174.

4. Grétry, *Essais*, t. II, p. 356.

5. Bollioud-Mermet : *De la corruption du goût dans la Musique Française*, Lyon, 1746.

— Dans son excellent ouvrage sur *La Musique à Lyon au dix-huitième siècle*, tome I, *La Musique à l'Académie*, M. Léon Vallas s'étend longuement sur l'académicien lyonnais Bollioud-Mermet; consulter notamment, 1<sup>re</sup> Partie, V, 2<sup>e</sup> Partie, II, III, et IV. où l'on voit Bollioud entrer en discussion avec Rameau, à propos du tempérament égal.

6. Bollioud-Mermet, loco cit., p. 18.

viandes; à force de s'accoutumer à ces assaisonnements, tout devient fade et insipide, parce que le goût est dépravé. Les dissonances destinées à relever les accords naturels, qui servent d'ombre, pour ainsi dire, aux consonances, et qu'on n'employait autrefois qu'avec sobriété, sont prodiguées de telle sorte qu'elles forment aujourd'hui le fond principal de notre musique; et souvent, les accords, en faisant frémir l'oreille, frémissent entre eux de la bizarrerie de leur assemblage<sup>1</sup>. »

Assurément, l'examen des œuvres de violon de la première moitié du dix-huitième siècle ne justifie guère cette Catilinaire. Les violonistes sont alors des musiciens bien sages et peu enclins à sortir des sentiers battus. Ainsi que l'exprime si bien M. Maurice Emmanuel, « la couleur tonale du développement est, dans ses touches principales, celle dont la palette de la fugue dispose<sup>2</sup> », et on peut considérer ce développement « comme un divertissement ou une série de divertissements, » qui émanent du thème unique ou des deux thèmes.

Le développement, empruntant des fragments à ce ou à ces thèmes, « ne présente aucun élément nouveau... Tous ses dessins dérivent, par amplification, resserrement ou fractionnement », du matériel thématique « précédemment installé<sup>3</sup> ». Tantôt, on procède par diminution, par broderie de tout ou partie du motif, et on recourt alors au système de la variation; tantôt, on opère en sens inverse, par augmentation, ce qui, nous l'avons vu au cours de ce chapitre, ressortit encore de la variation; tantôt, enfin, on transporte successivement le thème ou une de ses incises caractéristiques sur différents degrés de la gamme; d'où des séquences dont les violonistes du dix-huitième siècle font un emploi presque continu. Ce régime de séquences ascendantes ou descendantes est, en effet, un des moyens les plus employés dans le développement; il entraîne, presque toujours, une série de modulations qui, fréquemment, sont soutenues de mouvements séquentiels de quintes confiés à la basse.

C'est ainsi que J.-M. Leclair appuiera une séquence descendante, modulant de *sol* majeur à *mi* mineur, ton relatif, par un mouvement séquentiel de quintes à la basse :





deux thèmes, ou du moins leurs parties les plus saillantes, sont appelés à réagir l'un contre l'autre.

Mais, en pareil cas, nous le répétons, les réactions des deux thèmes, basées sur les artifices du contrepoint, demeurent assez limitées. Notre école de violon ne sait point exploiter tout ce qu'un motif contient de virtualités expressives; elle ne sait pas davantage réaliser de ces mélanges ingénieux, de ces pénétrations réciproques et révélatrices qui apparaissent dans les œuvres des clavecinistes, et qui font songer à la fantastique fusion entre un serpent et un homme que Dante décrit si prestigieusement au chant XXV de son *Enfer*.

En fait de tonalités, on évoque la dominante, la sous-dominante, les relatifs mineurs, « suivant un ordre variable où les préséances tonales ne sont pas toujours respectées. Souvent, l'artifice du « changement de mode », qui consiste à « majorer » le mineur ou à « minorer » le majeur, apporte des perturbations, grandes en apparence, à la série des tons voisins<sup>1</sup> ».

Examinons donc comment les violonistes français pratiquent le développement considéré à ce double point de vue. Nous prendrons, à cet effet, quelques exemples, que nous choisirons dans chacune des périodes en lesquelles se répartit l'évolution de notre école.

L'*Allemande-Allegretto* C de la Sonate en la majeur du cinquième Livre de Duval (1715) conduit rapidement le thème à la dominante; puis, dans la deuxième reprise, ce thème part de *mi* majeur pour atteindre le relatif mineur de la tonique, en s'amalgamant des batteries de croches, après quoi il revient à la dominante, suit un mouvement séquentiel ascendant et conclut à la tonique *la*.

L'*Allemande* C de la Sonate en *mi* majeur de J.-B. Sénallié (1<sup>er</sup> Livre, 1710) module encore plus simplement, puisque la tonalité principale reprend aussitôt après les deux barres et l'inflexion à la dominante *si*, sur laquelle le thème vient alors cadencer. On remarquera ici l'emploi, dans le développement, de l'augmentation des valeurs. L'incise du thème initial :



devient, en effet, après les deux barres :



Avec J.-M. Leclair, le travail du développement se perfectionne et se complique. Non seulement, la palette des tonalités s'enrichit, mais encore la substance thématique se trouve exploitée avec plus d'ingéniosité. Prenons, par exemple, l'*Allemande* C de la première Sonate du premier Livre (1723, en la mineur, dont le thème se présente comme il suit :



1. Maurice Emmanuel, *loco cit.*, p. 479.



Aussitôt après la cadence à la dominante, sur laquelle se termine ce thème, Leclair entreprend un travail de variation, au moyen de l'incise A qu'il transporte, en l'ornant, sur une séquence descendante, sans modifier la tonalité. Il conclut à la dominante après le dessin ci-après, manifestement inspiré par le sentiment d'insistance qui découle des figurations répétées des deux premières mesures du thème :



Aux deux barres, reprise complète du thème en *mi* mineur, thème qui va cadencer en *si*, à la dominante; nouvelle variation, en séquence descendante, inspirée par la variation déjà citée, et concluant en *mi* mineur sur le dessin ci-dessus; puis, travail de batteries sur pédales de *mi* (D), de *la* (T.), passage en *ré* mineur et cadence dans cette tonalité. Nouveau travail de batteries sur pédales de *ré* et de *sol*; on passe en *ut* majeur, en *fa* majeur, en *sol* majeur, en *ut* majeur, et on cadence dans ce ton. Enfin, un passage séquentiel ramène en *la* mineur pour conclure.

Si nous essayons de résumer, en un schéma, ce système de modulations, nous voyons qu'il peut se figurer de la manière suivante :

T. RMT. D. D. D. D. SD. SD. RMT. SDRMT. DRMT. RMT. T.

Donc, après l'ascension vers la dominante, à laquelle se consacre la première reprise, séjour à la dominante, puis incursion vers les sous-dominantes, le relatif majeur, et les dominantes inférieure et supérieure de ce relatif majeur. Leclair et ses contemporains sont coutumiers de ce festonnement des tonalités au-dessus et au-dessous de l'horizon tonal.

Il arrive que la première reprise cadence à la sensible et non pas à la dominante. Tel est le cas, par exemple, pour l'*Allegro C* de la Sonate en *ut* mineur de Leclair (III<sup>e</sup> Livre) qui fut baptisée son *Tombeau*, et dont la première reprise se termine sur l'accord de sensible *si* à d'*ut* mineur<sup>1</sup>.

Le thème arpégé qui se présente au début parcourt tout le morceau; au cours de la première reprise, ce thème vient cadencer à la médiane, en *mi* b, puis va vers la sous-dominante et la tonique; après les deux barres, le ton de *sol* mineur s'installe solidement, mais se laisse traverser par deux passages d'arpèges modulants et concluant l'un en *ré* majeur, l'autre en *sol* majeur; entre temps, la tonalité s'est aussi infléchie vers la sous-dominante (*fa* mineur). A la fin, il y a une sorte de réexposition.

Dans les sonates de Guignon où des dessins accessoires annoncent le second thème, ces dessins participent au développement, ainsi qu'on peut en juger dans la Sonate I de l'œuvre IV (Sonates en trio). Si nous considérons, en effet, l'*Allegro poco* 2, en *la* majeur, par lequel s'ouvre cette composition, nous constatons qu'après l'exposé du thème initial :


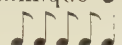


1. De même, certaines introductions lentes se terminent par une cadence sur l'accord de sensible. Nous citerons, par exemple, le court

*Largo* initial de la Sonate de Branche en *ut* mineur, dont nous étudions plus loin le développement de l'*Allegro*.

apparaît un second dessin à la dominante :

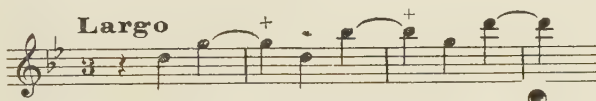


dont le schéma rythmique  se retrouve dans le développement, traité par augmentation :  par le deuxième violon et la basse.

Ce développement, partant du ton de la dominante, atteint rapidement celui du relatif mineur de la sous-dominante, après quoi, il revient à la dominante, avant de conclure à la tonique *la*.

La gracieuse Sonate en *sol* mineur de Branche (1748) nous fournit un bon exemple du développement d'un *Allegro* de forme *Rondeau*. Voici, en effet, comment procède le musicien.

Le refrain A est en *sol* mineur (16 mesures). Sitôt après les deux barres, le premier couplet débute au relatif majeur, en *si* bémol, puis, dans un passage modulant, où il touche successivement les tonalités de *fa* majeur, *si* b, *ut* mineur, *ré* mineur, *fa* majeur, *ut* mineur, *si* b, et *fa* majeur, il utilise l'incise suivante du *Largo* par lequel commence la sonate :



qui donne lieu au mouvement séquentiel que voici :



et qui, après un passage d'arpèges, cadence en *si* bémol. Reprise du refrain au relatif mineur, *sol* mineur. Puis, deuxième couplet, sous forme de figurations modulantes qui viennent conclure en *ré* mineur. Reprise du refrain à la sous-dominante, *sol* mineur, de cette tonalité. Enfin, troisième couplet modulant, avec des écharpes de sextolets, à travers les tons de *fa* majeur, *si* b, *fa* majeur, *sol* mineur, *ut* mineur, *sol* mineur, et cadencant sur l'accord de dominante de cette dernière tonalité. La refrain conclut alors. On a donc le schéma suivant :

*Refrain A* (*sol* min.).

1<sup>er</sup> Couplets : modulants de *si* b (RM.) à *si* b.

*Refrain A* (*sol* min.).

2<sup>e</sup> Couplets : modulants de *sol* min. à *ré* min. (D.).

*Refrain A* : (*sol* min.).

3<sup>e</sup> Couplets : modulants de *sol* min. à *sol* min.

*Refrain A* : (*sol* min.).

A l'époque de Gaviniès, le développement s'effectue sensiblement comme aux époques précédentes, et même, dans le cas où un second thème est exposé dans la première reprise du morceau de sonate, il arrive que cette seconde figure ne participe pas au travail du développement, lequel porte alors exclusivement sur le motif initial.

C'est ainsi qu'en 1764, Gaviniès construit l'*Allegro* de début de sa Sonate I (œuvre III) au moyen d'un premier thème proposé en *la* majeur :

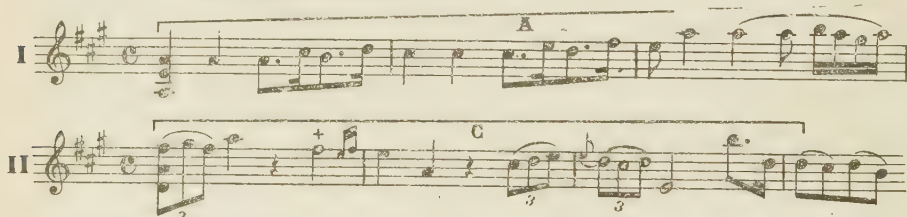


qui, après avoir modulé en *mi* majeur, vient cadencer à la dominante (*si*) de cette dernière tonalité. On voit alors apparaître une figure modulante :



qui cadence en *si* mineur, tandis que des passages arpégés, empruntant des éléments du premier dessin, concluent, aux deux barres, à la dominante *mi* du ton principal. Lors de la reprise du thème A à la dominante, après les deux barres, et du développement qui conduit cet élément mélodique de *mi* majeur à la dominante *si* de ce ton, puis en *ut* mineur, relatif mineur de *mi* majeur, la figure B ne paraît pas; elle se reproduit à la suite du thème A, au cours de la réexposition par laquelle se termine le morceau.

Que si des sonates nous passons aux concertos, nous enregistrons l'extrême ingéniosité avec laquelle Gaviniès procède au développement de son matériel thématique. Voici, par exemple, le Concerto I en *la* majeur : l'*Allegro* initial de cette composition débute par l'exposé, confié au *Tutti*, du thème sur lequel le violon principal exercera sa fantaisie en trois solos longs respectivement de 42, 44 et 24 mesures. Deux incises de ce thème sont tout particulièrement mises à contribution; ce sont les suivantes :



La partie A devient sous l'archet du violon principal :



La partie C donne naissance aux figurations ci-après :



Au point de vue de la succession des tonalités, le schéma de ce premier mouvement s'établit de la manière suivante : le premier *Tutti*, fort développé (42 mesures), après avoir bien établi le ton de *la* majeur, vient cadencer en *si* majeur, puis passe à la dominante *mi* avant de conclure à la tonique *la*.

C'est dans cette tonalité que débute le premier *Solo*, lequel cadence en *mi* majeur, après une série de modulations traversant les tonalités de *mi* majeur, *si* majeur et *si* mineur.

Le second *Tutti* reprend en *mi* majeur, et cadence dans ce ton, après une courte incursion en *si* mineur. Puis le second *Solo* se développe à travers les tons de *la* majeur, de *ré* (sous-dominante), de *fa* mineur (relatif mineur de la tonique), et cadence en *ut*  $\sharp$  mineur, au relatif mineur de la dominante.

Le troisième *Tutti* ramène la tonalité principale, au sein de laquelle s'ouvre le dernier *Solo* qui, dans un passage arpégé, touche aux tons de *mi* majeur et de *fa*  $\sharp$  mineur (relatif mineur de la tonique), et conclut enfin en *la* majeur, laissant le quatrième et dernier *Tutti* confirmer cette tonalité en une brève et sonore *Coda*.

Le schéma suivant représente les principales modulations des quatre soli :

S<sup>1</sup> T, D, D, RmSD, D.

S<sup>2</sup> T, SD, RmT, RmD.

S<sup>3</sup> T, D, RmT, T.

S<sup>4</sup> T.

On voit donc que les quatre *Solos*, partant tous quatre de la tonalité principale, *la*, excursionnent vers les dominantes, à la sous-dominante, et dans les relatifs mineurs de la tonique de la dominante et de la sous-dominante.

Mêmes procédés de développement dans les œuvres de Simon Le Duc, où la succession des tonalités présente des dispositifs analogues. On voit se glisser dans celles-ci le ton de la médiane, notamment dans l'*Allegro moderato* C de la Sonate II (œuvre I). Cet *Allegro* se construit sur deux thèmes A, B :



dont le second B, exposé d'abord en *ré* majeur, avec des figurations, prend en mineur la forme plus ramassée que nous transcrivons ci-dessus.

Or, le thème A, après avoir été exposé deux fois, cadence à la dominante *ré*; puis passe au relatif mineur, *si*, de la dominante à la médiane (*si* majeur), pour conclure en *la* majeur. C'est alors que le second thème B, après avoir apparu, dans le ton de la dominante *ré*, emprunte la tonalité mineure de la dominante (*ré*), et évolue vers la tonalité de *mi* mineur, relatif mineur de la tonique. Après les deux barres, Le Duc exécute sur le thème A un travail de passages arpégés très modulants; puis, il reprend, en *sol* majeur, tonique, le motif B qui va rapidement en mineur sur la même tonique; enfin, il conclut en *sol* majeur, à la suite d'une série de figurations qui dérivent de l'incise indiquée à la fin du thème A.

Ce mouvement peut donc se représenter, schématiquement et au point de vue des tonalités, de la manière ci-après :

A = exposé en T — cadence en D — module en RmD, Médiane — D<sub>1</sub>.

B = exposé en D. — Dm. — RmT.

passage modulant.

B. = T. — Tm. — T<sup>1</sup>.

1. Sonate I (Œuvre I), en *sol* majeur. *Allegro moderato*. La lettre D<sub>1</sub> indique la dominante de la dominante.



On peut faire des observations analogues sur les œuvres de Saint-Georges et de Guénin; toujours, on remarquera les mouvements de sens contraire qui entraînent la tonalité, soit vers les dominantes, en montant dans l'échelle des quintes, soit vers les sous-dominantes, en descendant cette échelle; ces diverses excursions s'accompagnent d'inflexions mineures; parfois, tout le développement s'installe dans la région des dominantes: il est alors suivi d'une réexposition bien accentuée qui ramène la tonique, après quoi une troisième partie utilise les sous-dominantes. Ainsi, l'*Allegretto* 2 de la Sonate III en *fa* majeur apporte un exemple assez net de cette sorte de symétrie du régime des modulations. Cet *Allegretto* se construit à l'aide de deux thèmes; aux deux barres, après une cadence à la dominante *ut*, le deuxième thème apparaît en mélange avec des incises du premier, et le jeu de ces deux individus mélodiques se situe dans une atmosphère tonale où prédominent les dominantes. On parcourt, en effet, la série des tonalités qui suivent :

D, D<sub>4</sub>, D, D<sub>4</sub>, D, RmT, D.

Après la cadence en *ut* majeur qui clôt le développement, développement d'une étendue de vingt-quatre mesures, la réexposition rétablit la tonalité principale de *fa* majeur, puis traverse les tons suivants :

SD, D, RmSD, T. (cadence finale<sup>1</sup>).

Le système que nous avons vu employer couramment, et d'une manière pour ainsi dire constante, durant l'époque de Leclair et l'époque de transition qui suit, système en vertu duquel le développement débute toujours par la transposition à la dominante du thème initial du morceau de sonate, est tombé en désuétude chez Gaviniès, et surtout chez ses successeurs; la cadence à la dominante sur laquelle se termine la première reprise des *Allegros* est alors généralement suivie directement d'un travail de variation effectué sur le matériel thématique; la tête du développement ne comporte plus cette sorte de réexposition au cinquième degré qui caractérise les œuvres de violon jusqu'aux environs de 1760.

Si nous prenons, par exemple, les sonates à violon seul et basse que l'abbé Alexandre Robineau publia en 1776, nous constatons que, dans trois de ces compositions sur six, le développement s'ouvre sans retracer la physionomie des deux motifs qui, en tout ou en partie, réagiront l'un sur l'autre au cours de ce développement<sup>2</sup>. Ou bien si, d'aventure, les thèmes réapparaissent après les deux barres, ils sont de suite variés et transformés<sup>3</sup>.

Enfin, il y a lieu de remarquer que, non seulement, chez les violonistes de l'école de Gaviniès, la réexposition ou reprise n'est pas intégrale<sup>4</sup>, mais encore, que chez Guénin, par exemple, elle ne se produit pas de façon constante; la pièce se termine alors, après le développement, et généralement sur une cadence de dominante, par une manière de *Coda* modulante qui ramène la tonalité principale.

De l'exposé qui précède, il résulte que, durant l'époque classique, « la technique règne seule dans toute sa pureté<sup>5</sup> ». Et pour conclure, nous citerons les

1. Sonate III (*Œuvre* III) à deux violons sans basse. *Allegretto*.

2. Cesont les Sonates I, III et IV de l'*Œuvre* de 1776.

3. Par ex., dans l'*Allegretto* de la Sonate VI.

4. Ce que les Allemands appellent « vollständig und getreu ». (Voir une communication

de M. Wilhelm Fischer faite à la section viennoise de la Société internationale de musique, le 27 novembre 1912, et analysée dans le Bulletin de janvier 1913 de ladite Société, pp. 122 et suiv.)

5. Ch. Lalo, *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*, Paris, 1908, p. 293.

lignes suivantes, dans lesquelles M. Charles Lalo développe cette idée : « Son genre [celui de l'époque classique], c'est la sonate dont le plan se retrouve aussi bien dans le quatuor que dans la symphonie, de sorte que, dans cet âge, il n'y eut, en réalité, qu'un genre. Et ce plan est un développement dialectique et tout interne, pris des exigences constitutives de la technique et non imposé par des nécessités d'emprunt ou des circonstances étrangères. Ces divisions de la suite des temps pré-classiques portaient des noms de danses d'intention toujours plus ou moins expressive ou évocatrice jusque dans leur survivance. Celles de la sonate n'ont plus que des noms de mouvements. Et ces mouvements présentent un développement dialectique presque uniforme, dont le schème, partout reconnaissable, malgré des survivances, des redoublements ou des suppressions, est : *allegro, adagio, presto*<sup>1</sup>. »

---

1. Ch. Lalo, *loco cit.*, p. 294.

## CHAPITRE XIX

### La musique de violon et la critique.

#### SOMMAIRE

- I. *L'esthétique musicale* au dix-huitième siècle; son caractère rationaliste. — L'imitation de la nature. — Evolution de l'esthétique dans la seconde moitié du siècle.
- II. *La critique des œuvres*; défiance à l'égard de la musique instrumentale. — Opinions du *Mercure*, de *Pluche*; l'expression des sentiments: *Mattheson*, *Le Blanc*, *Saint-Mard*, *Béthizy*, *Quantz*. — Orientation nouvelle de la critique vers 1750. — La musique est un langage. — Monotonie des œuvres. — Appréciations de *Blainville*, de *Brijon*, de *Grégory*, de *Chabanon*. — Harmonie et Mélodie. — *Bemetzrieder*, *Ginguené*, *Lacépède*; le sentimentalisme.
- III. *L'exécution*: qualités et défauts qu'on lui reconnaît. — Question du style.

Demandons-nous, pour terminer cette étude de l'évolution de la musique du violon au dix-huitième siècle, comment le public et la critique apprécient cette musique. Cherchons quels témoignages porte l'opinion publique représentée par les théoriciens, les critiques, les journalistes, sur les œuvres de notre école de violon. Après avoir examiné celles-ci en elles-mêmes, objectivement, en cherchant à les replacer dans le cadre où elles ont vu le jour, en nous rendant compte « des conditions de temps et de milieu » qui ont accompagné leur production, nous allons essayer de résumer les impressions qu'elles ont provoquées dans le monde des dilettanti et dans le grand public; autrement dit, nous tâcherons d'évoquer le goût des contemporains de Duval, de Leclair, de Gaviniès, en matière de musique de violon. De quelle façon les auditeurs du dix-huitième siècle réagissent-ils en présence de cette musique? Que goûtent-ils en elle et que lui reprochent-ils?

Avant d'essayer de répondre à ces questions, il importe de rappeler sommairement les doctrines de l'esthétique musicale au dix-huitième siècle. Nous montrerons ensuite l'application de cette esthétique à la musique de violon et nous étudierons les jugements portés par la critique sur les œuvres et sur leur exécution.

#### I

**L'esthétique musicale.** — On sait que, dans les dernières années du dix-septième siècle, la musique, reléguée derrière les belles-lettres et les beaux arts, après avoir joué précédemment un rôle de première importance, constituait un peu un art mineur, « un divertissement, un jeu plaisant de combinaisons sonores<sup>1</sup> », dont le *Mercure galant* disait, en 1687, qu'il « n'a pas un point de beauté comme beaucoup d'autres choses<sup>2</sup> ». Il en va tout autrement au dix-huitième siècle. Nulle époque ne s'est intéressée plus passionnément à la musique;

1. L. Striffling, *Esquisse d'une histoire du goût musical en France au dix-huitième siècle*, p. 61.

2. *Mercure galant*, novembre 1687, p. 268.

nulle époque ne s'est mieux reflétée dans l'art des sons et dans les diverses manifestations de celui-ci que le siècle de Rameau, de Voltaire et de Gluck.

Au début du dix-huitième siècle, les critiques et les théoriciens discutent éperdument sur le goût français et le goût italien. On oppose l'une à l'autre la musique française et la musique italienne, et durant tout le siècle, cette lutte des deux musiques se perpétuera avec plus ou moins d'intensité. Mais les mots de musique française et de musique italienne n'ont pas le même sens en 1713 et en 1775; ils n'ont pas le même sens non plus en 1752, au moment de la mémorable querelle des Bouffons. On se bat furieusement au nom d'entités mal définies, histoire de discuter et de ratiociner sans mesure. Le mot « musique italienne » est d'abord « synonyme de complication », puis il devient « synonyme de simplicité » vers le milieu du siècle, tandis qu'à la fin, lors de la dispute quelque peu oiseuse qui mit aux prises Gluckistes et Piccinnistes, cette expression ne s'applique plus qu'à un ensemble de qualités de charme, de *cantabile*, de souplesse facile<sup>1</sup>.

L'esthétique musicale est éminemment rationaliste; rien ne saurait échapper à la raison qui veut tout examiner, tout disséquer, et qui s'érige en juge universel. Cette esthétique repose sur le dogme intransigeant de l'imitation de la nature, lequel, emprunté aux Grecs, retire de son origine une valeur que nul n'a le droit de mettre en doute<sup>2</sup>. Et les critiques de s'enfermer dans la contradiction suivante : après avoir déclaré que le son n'a pas de sens, « ils annoncent que la fin de toute musique est de présenter un sens raisonnable, de s'allier aux données sensibles, de préciser les représentations objectives et de plaire à l'esprit<sup>3</sup> ». La musique doit donc « imiter la nature », la nature physique et la nature morale. Comment s'y prendra-t-elle? En ce qui concerne la nature physique, elle cherchera à reproduire les bruits naturels et deviendra ainsi une musique imitative ou descriptive. Mais, les nombreux théoriciens qui s'occupent de l'application du principe fondamental de l'esthétique musicale à la nature morale, ne vont pas sans manifester un grand embarras. Ils s'accordent cependant pour reconnaître que « la musique est un langage d'une espèce particulière, langage qui exprime immédiatement les sentiments du compositeur<sup>4</sup> ».

Seulement, étant donné qu'ils veulent à tout prix considérer la musique comme un art d'imitation, leur âme « raisonnable et raisonneuse » se refuse à concéder que la musique ne relève peut-être pas de la raison, et, ainsi que l'a montré Jules Ecorcheville, leur doctrine entraîne deux conséquences extrêmement fâcheuses : d'abord, elle « encourage et légitime, en musique, le principe de la monotonie »; ensuite, elle « réduit toute esthétique à la théorie du juste milieu<sup>5</sup> ».

Cependant, vers 1750, une détente s'effectue au sein de ce formalisme rigide, et vers la fin du siècle, la doctrine qui veut ne voir dans la musique qu'un art d'imitation s'atténue et disparaît. Le goût s'est élargi au contact des musiques

1. L. Striffling, *loc. cit.*, pp. 63, 242 et suiv. Voir aussi notre ouvrage : *Le goût musical en France* (1903), ch. v et vi.

2. Montaigne montre la prééminence de la nature sur l'art; il dit : « Nous avons tant rechargé la beauté et richesses de ses ouvrages par nos inventions que nous l'avons du tout estouffée; si est ce que partout où sa pu-

reté reluict, elle fait une merveilleuse honte à nos vaines et frivoles entreprinses. » (*Essais*, édit. Froment, t. II, p. 145.)

3. J. Ecorcheville, *De Lulli à Rameau, l'Esthétique musicale*, p. 140.

4. L. Striffling, *loc. cit.*, p. 77.

5. J. Ecorcheville, *loc. cit.*, pp. 141-142.



étrangères, au contact des symphonies italiennes et allemandes, comme il s'élargira au contact de l'opéra de Gluck. Chabanon attaque directement le principe de l'imitation de la nature, en demandant : « Qu'est-ce que la nature en musique ? » « Les arts, disait l'abbé Morellet, sont quelque chose de plus que l'imitation de la nature<sup>2</sup>. » Ne cherchons point exclusivement dans la musique une représentation intelligible. « La musique, écrit encore Chabanon, plaît indépendamment de toute imitation... elle agit immédiatement sur nos sens... La musique est une langue naturelle et universelle<sup>3</sup>. » De même, dans un article intitulé *De l'objet de la musique*, le *Mercur*e soutient que la musique « n'est point un art d'imitation ; lorsqu'elle imite, c'est un office de complaisance ; son but principal est de varier à chaque instant ses manifestations... Cet art, ainsi considéré, est d'une inconstance indisciplinable. »

« Inconstance indisciplinable ! » Que nous voilà loin des règles rigides, de la cangue rationaliste dans laquelle l'esthétique de 1720 entendait enserrer l'art des sons. Avec La Borde, le coup de grâce est donné à la vieille et équivoque doctrine : « Rayons absolument ce fameux principe, dont on voudrait faire un axiome : partout où il n'y a point d'imitation, il n'y a point de musique... Le plus bel apanage de la musique est sans doute l'expression<sup>4</sup>. »

Voilà donc le sentiment individuel, voilà le romantisme qui prennent pied dans la musique. La musique est capable, *par elle-même*, d'exprimer quelque chose. Sa fin ne consiste pas, comme le voulait Pluche, dans la « peinture d'objets musicalisés ». Associée depuis des siècles à toutes les manifestations de la vie humaine, elle possède un pouvoir d'expression presque indéfini. Ainsi que l'observe si justement J.-J. Rousseau, le musicien « ne représentera pas directement les choses, mais il excitera dans l'âme les mêmes sentiments qu'on éprouve en les voyant<sup>5</sup> ». La musique devient la langue de la mélancolie, de la rêverie : « C'est à la douleur et à la triste mélancolie que nous devons la vraie musique, écrit Lacépède<sup>6</sup>. » L'auteur de la *Poétique de la Musique* assure même que la « vraie musique » n'est que le véhicule de la tristesse : « La musique proprement dite ne représentera jamais qu'à demi la joie et la sérénité<sup>7</sup>. » Nous sommes en plein dans l'époque de la « sensibilité ».

## II

**La critique des œuvres instrumentales.** — Quelles sont les conséquences de cette esthétique pour l'appréciation de la musique de violon ? Ici encore, nous étudierons séparément chacune des moitiés du dix-huitième siècle, en raison du changement profond qui se réalise dans la manière de sentir et de juger à partir de 1750.

1. Chabanon, *De la musique considérée en elle-même, et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre* (1785), pp. 356-357.

2. *Mélanges de littérature et de philosophie du dix-huitième siècle* (1818), t. IV.

3. Chabanon, *loc. cit.*, pp. 51-52-129.

4. La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne* (1780) (t. I, pp. 50-51). On lira les fines analyses de M. Lasserre sur la vertu mo-

trice fondamentale de la musique et sur son pouvoir de transposition des mouvements physiques et psychiques (*Philosophie du goût musical*, 1922).

5. J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, t. XVI, p. 309 (Edition de Genève, 1782, *Œuvres complètes* en 30 volumes).

6. Lacépède, *La Poétique de la Musique* (édit. de 1787), t. I, p. 10.

7. *Ibid.*, p. 13.

Déjà passablement dédaignée et placée au second rang, après la musique vocale, dans les dernières années du dix-septième siècle (Lecerf n'écrit-il pas : « La symphonie est la partie la moins importante de la musique<sup>1</sup> »), la musique instrumentale est jugée comme de peu de conséquence au début du dix-huitième siècle, et les doctrinaires, férus de leurs théories rationalistes de représentation, affirment qu'elle n'a aucun sens. Aussi, allons-nous assister à une véritable levée de boucliers contre l'invasion des sonates; le goût des critiques va retarder sur le goût du public.

C'est que la musique instrumentale, bien plus que la musique vocale, peut échapper à la discipline qui découle du principe de l'imitation de la nature. Elle admet quelque fantaisie, elle s'évade de l'intellectualisme intransigeant qui gouverne l'opéra. Timidement, elle cherche à s'émanciper. Dès 1699, Masson, constatant que les Italiens « pratiquent presque tous les intervalles, tant dans leur musique vocale qu'instrumentale », recommande prudemment de ne les imiter que « dans l'instrumentale<sup>2</sup> ».

Dilettanti et musiciens se jettent avidement sur la nouveauté importée d'Italie. Lorsque, aux environs de 1693, les sonates italiennes commencent à se répandre en France, elles suscitent un vif mouvement de curiosité et une véritable fièvre d'imitation. Dans son *Catalogue* manuscrit, Sébastien de Brossard nous dit que « tous les compositeurs de Paris avaient, en ce temps-là, la fureur de composer des sonates à la mode italienne ». Un peu plus tard, le *Mercurie galant* écrit : « Les cantates et les sonates naissent ici, sous les pas, un musicien n'arrive plus que la sonate ou la cantate en poche, il n'y en a point qui ne veuille faire son livre et être buriné, et ne prétende faire assaut contre les Italiens et leur damer le pion<sup>3</sup>. »

Or, ces sonates, plus encore que les cantates retenues par un appareil verbal, font mine d'encourager l'imagination, d'ouvrir les portes à la fantaisie. Écoutons le *Mercurie* : « Passe encore à ceux qui travaillent pour le violon de se livrer tout entiers dans leurs sonates au feu de leur imagination, et de promener leurs fugues et leurs imitations par tous les modes, eux qui ne sont point gamez par l'expression des paroles qui doit faire la règle des compositeurs<sup>4</sup>. » Ainsi, l'absence des paroles confère plus de liberté aux sonatistes qui, comme Corelli et Albinoni, produisent, dans ces conditions, « des pièces qui seront immortelles et où peu de gens peuvent atteindre<sup>5</sup> ».

Passage intéressant, puisqu'il qualifie d'« immortelles » ces pièces de musique instrumentale si dédaignées des théoriciens. La plupart d'entre ces derniers s'indignent de la mode régnante. Comment peut-on goûter une musique qui n'exprime rien par elle-même, qui ne constitue pas un langage indépendant ? Et d'afficher un misonéisme outrancier.

Pluche va nous édifier sur le peu de cas que les beaux esprits font des sonates : « Il y a une sorte d'absurdité et de dégoût inévitable dans une longue suite de sons qui, par eux-mêmes, ne sont pas significatifs, ou qui cessent de l'être après nous avoir suffisamment avertis... Le plus beau chant, quand il n'est

1. Lecerf de la Vieuville, *Comparaison*, t. II, p. 166.

2. C. Masson, *Traité de composition* (1699), p. 21.

3. *Mercurie galant*, novembre 1713, p. 33

(*Dissertation sur la musique italienne et française*, par M. de L. T.).

4. *Ibid.*, p. 21.

5. *Mercurie*, novembre 1713, pp. 26-27.

qu'instrumental, devient presque nécessairement froid, puis ennuyeux, parce qu'il n'exprime rien. C'est un bel habit séparé du corps et pendu à une cheville : ou s'il a un air de vie, c'est au plus à la façon d'une marionnette... Les sonates sont une musique comme le papier marbré est une peinture. » Peut-on dénier plus clairement tout pouvoir expressif à la musique instrumentale ? Aussi, écarts de sa mélodie, diversité de ses mouvements, variété de ses figurations, tout cela apparaît comme complètement dépourvu de sens : « On n'eut jamais, continue Pluche, bonne opinion d'un esprit qui passé de la tristesse aux grands éclats de rire, et du badinage à l'air grave, à l'air tendre, à la colère et à la rage, sans avoir aucun sujet de rire ni de se fâcher. Or les sonates et bien d'autres musiques sont-elles autre chose que ce que nous venons de dire là ? »

Ici Pluche parle donc comme Fontenelle qui disait : « Sonate, que me veux-tu ? » Les savants n'ont pas voix au chapitre, c'est Grandval qui nous l'assure<sup>2</sup>, et ces ennuyeuses et incompréhensibles sonates ne peuvent servir que d'études aux instrumentistes<sup>3</sup>.

Les écarts auxquels elles se livrent, la fantaisie dont elles se targuent, doivent être, sinon blâmés, du moins sérieusement surveillés. Morose, la critique met le public en garde contre la soif de nouveauté qu'il ressent.

« Lorsque les chants simples et naturels ont été épuisés par la quantité des compositeurs dont la France fourmille, écrit sévèrement le *Mercur*, on a eu recours aux *Caprices*, *Cantates*, *Sonates*, etc., qui contiennent toutes, sinon des beautés, du moins de la nouveauté, et c'est toujours quelque chose<sup>4</sup>. » Et de protester contre le nombre des ouvrages, contre cette inondation de musique instrumentale qui menace de submerger notre territoire. « On écoute les meilleurs concerts sans attention et sans plaisir, c'est-à-dire sans ce plaisir vif que donnaient les beaux morceaux quand ils étaient plus rares<sup>5</sup>. »

La quantité nuit donc à la qualité. De plus, l'imitation des violonistes italiens entraîne les nôtres à de singuliers écarts. « J'ai vu, lit-on dans le *Mercur* de 1713, de ces pièces d'un chant si bizarre et d'une composition si extraordinaire, qu'on auroit dit qu'on eust jetté au hazard des pâtez d'encre sur du papier réglé, qu'on y eust ensuite ajouté des queues et divisé par mesures<sup>6</sup>. »

Et quelle complication dans l'écriture, quel défi jeté à la noble simplicité des airs de violon de Lully : « Un compositeur n'est-il pas bien glorieux d'avoir fait une pièce si transposée de *si* et de *mi* ♭ quarré, et d'une si grande vitesse que personne ne sçauroit y mordre, qu'il déchiffre à peine lui-même<sup>7</sup>. » Pourquoi tant de laborieux artifices ? « Les chants en deviennent-ils plus beaux et plus harmonieux pour être sur des tons transposez ? L'harmonie en est-elle meilleure ? Au contraire, on peut dire qu'elle est forcée<sup>8</sup>. »

On déplore que Lully ne soit plus là pour mettre le holà au « miaulement »

1. Pluche, *Spectacle de la Nature* (1732), t. II, pp. 115-116. Il dit encore que les sonates « sont peu réjouissantes pour le public ».

2. Grandval, *Essay sur le bon goût en musique* (1732). Pourtant, selon Grandval, il y a deux manières de connaître les bonnes et les mauvaises choses : ce sont le sentiment intérieur et les règles : « Par le sentiment, on dira : il me semble que cela est bien, ou il me semble que cela est mauvais. Par les règles,

on dira : cela est bon ou mauvais pour telle raison. » (*Mercur*, juin 1733, pp. 1163-1168.)

3. Pluche, *loc. cit.*, p. 115.

4. *Mercur*, octobre 1711, p. 75.

5. *Ibid.*, p. 76. « Question : Si l'on peut en même temps aimer et n'aimer point ».

6. *Mercur*, novembre 1713, p. 22.

7. *Ibid.*, p. 38.

8. *Ibid.*, p. 59.



des violons, à leur manie des doubles, des diminutions. Pour les sonates à deux parties [violon et basse], il ne faut les exécuter qu'à violon seul « qui frise et prétintaille autant qu'il lui plaît ». On tomberait dans la plus grande confusion si la partie de violon était jouée par plusieurs instruments<sup>1</sup>.

Ce même souci de complication, d'enchevêtrement, se rencontre dans le travail de la basse continue et s'attire les mêmes reproches : « L'on n'entend, en général, dans la musique [italienne] qu'une basse continue, toujours doublée, qui souvent est une espèce de batterie d'accord et un harpègement qui jette de la poudre aux yeux de ceux qui ne s'y connoissent pas, et qui réduites au simple reviendroient aux nôtres. » Voilà ce qu'on entend dans les sonates italiennes, de sorte que le sujet [le chant] « paroît trop nud auprès de ce grand brillant, et demeure enseveli sous un cahos de sons tricotés et pétillans qui, passant trop légèrement, ne peuvent faire d'harmonie contre le sujet<sup>2</sup> ».

L'esthétique rationaliste, qui gouverne les choses de la musique durant le premier tiers du dix-huitième siècle, détermine, ainsi qu'on l'a très bien fait ressortir, un autre courant dans le goût pour les œuvres instrumentales. Puisqu'elle repose sur le dogme de l'imitation de la nature, il va de soi que la musique instrumentale sera portée à rechercher des effets imitatifs et pittoresques, à pratiquer la transposition sonore des bruits du monde physique. D'où le grand nombre de pièces descriptives qui surgissent alors dans la littérature du clavecin et du violon. Rebel, Duval, Mascitti, Sénallié, Dornel, cultivent donc le genre descriptif; mais on a vu plus haut que, dès 1720, nos violonistes ont, pour ainsi dire, presque complètement abandonné ce genre, qui se prolonge davantage chez les clavecinistes. C'est là, sans doute, une conséquence du caractère « chantant » de l'instrument. Or, qui dit *chant*, dit traduction de sentiments humains, ou, pour parler comme les théoriciens de 1730, imitation des sentiments humains. Il apparaît, par conséquent, que le violon est appelé à devenir un instrument de riche expression sentimentale. D'où sa faveur qui ne cesse de s'accroître, ainsi que le *Mercur* de juin 1738 ne manque pas de le faire remarquer, ajoutant que le violon est cultivé par des « seigneurs de la plus grande élévation<sup>3</sup> ». Mais, deux mois après, le même *Mercur* insère une *Lettre écrite de Paris* dont l'auteur nie que le violon ait été ennobli « parce que plusieurs grands seigneurs qu'on n'ose avec raison citer ici [dans le n° de juin], que par des lettres initiales, s'y sont adonnés et y ont réussi ». On déclare tout net que ce sont là « des talents déplacés », qui « ne servent qu'à dégrader ces Messieurs » sans honorer l'instrument, et que les susdits Messieurs feraient mieux de jouer le rôle de Mécènes que de chercher à devenir des violonistes professionnels<sup>4</sup>.

Suivant Mattheson, les sonates, de par leur division en divers mouvements, accordent l'hospitalité à toute une série de sentiments. Il faut, écrit-il, qu'il règne dans ces compositions « une certaine complaisance », laquelle permettra à un *triste* de reconnaître, dans tel morceau, le *plaintif* et le *pitoyable*, à un *voluptueux*, la *grâce*, à un *coléreux*, la *violence*, etc. De telle sorte que le compositeur ne perdra pas de vue ce desideratum en écrivant l'*Adagio*, l'*Andante*, le *Presto* de chaque sonate<sup>5</sup>.

1. *Mercur*, novembre 1713, p. 23.

2. *Ibid.*, pp. 26-27.

3. *Idem*, juin 1738, pp. 1144-1145. (Extrait de *Mémoires pour servir à l'Histoire de la Musique vocale et instrumentale*.)

4. *Mercur*, août 1738 : *Lettre écrite de Paris, le 29 juillet 1738, sur les Mémoires pour servir à l'Histoire de la Musique*, p. 1722.

5. Mattheson, *Der vollkommene Kapellmeister* (1739), p. 233.



On voit donc qu'ici la morphologie se prête aux velléités psychologiques des auditeurs, la sonate offrant à ceux-ci une suite de mouvements qui correspondent chacun à un sentiment déterminé.

Sans définir avec autant de précision le but expressif que poursuit l'architecture de la sonate, Hubert le Blanc, en 1740, fait pourtant ressortir les mérites de celle-ci et les avantages par lesquels la sonate l'emporte sur les anciennes pièces. Il nous assure qu'on se dégoûte de ces dernières et qu'on leur préfère les sonates, et cela, pour des raisons qui relèvent autant de l'esthétique que de l'exécution. Le Blanc écrit : « On concevra plus aisément combien la manière de jouer la sonate (*tirant un son continué comme la voix...*) est plus propre à la variété et noblesse du jeu que celle de jouer les pièces *tic tac*, par les coups d'archet enlevés et tout en l'air, qui tiennent si fort du pincé du luth et de la guitare<sup>1</sup>... » Il dit encore : « L'*Andante* étant le caractère des sonates<sup>2</sup>. »... « En place des pièces ont donc été adoptées les sonates comme humanisant plus leur stile<sup>3</sup>. » Par cette dernière formule, Le Blanc se rapproche de Mattheson; le genre sonate devient une sorte de miroir dans lequel les hommes aiment à se reconnaître, alors que les pièces trop caractérisées, trop descriptives, ne laissent pas place à la subjectivité de l'auditeur<sup>4</sup>.

De même, Saint-Mard expose le caractère des mouvements dont se compose une symphonie ou une sonate. « Parcourez dit-il, les différents genres de symphonies, vous leur trouverez à tous quelque chose de particulier qui les distinguera. La *Gigue* est vive et un peu folle, la *Passacaille* est tendre, la *Chaconne* variée, la *Courant* noble, grave et majestueuse. La *Sarabande*, toujours mélancolique, respire une tendresse sérieuse et délicate<sup>5</sup>. »

Chez Béthizy, nous retrouvons des préoccupations analogues. Traitant des concertos, et déclarant que « beaucoup d'objets naturels et plusieurs sentiments de l'âme peuvent être rendus par les instrumens », cet auteur explique que le concerto se compose d'ordinaire de trois mouvements, *Allegro*, *Adagio*, *Presto*; il ajoute : « Certains objets et certains sentiments conviennent à l'*Adagio*; les autres conviennent aux deux autres morceaux<sup>6</sup>. »

A en croire Quantz, ce sont surtout les *Allegros* qui plaisent à l'auditeur moyen. Pour goûter pleinement l'*Adagio*, il faut une connaissance plus approfondie de la musique; aussi, le compositeur devra-t-il s'efforcer de se rendre agréable à ceux « qui ignorent les finesses de l'art<sup>7</sup> ». A cet effet, on tâchera d'apporter aux mouvements lents toute la brièveté possible; la longueur d'un *Adagio* le rend souvent ennuyeux<sup>8</sup>.

De tout ceci, nous retiendrons que la critique, malgré le boulet qu'elle traîne

1. H. Le Blanc, *Défense de la basse de viole...* (1740), p. 23.

2. *Ibid.*, p. 26.

3. *Ibid.*, p. 27.

4. Nombre de ces pièces visent, en effet, à l'imitation pure et simple des animaux, telles que les *Rossignols*, les *Sauterelles*, les *Coucoux*. (Cf. H. Le Blanc, p. 11.)

5. R. de Saint-Mard, *Réflexions sur l'Opéra*, La Haye, 1741, p. 59. Il écrit : « que le caractère des différentes symphonies, quoique, en général, senti assez confusément, est néanmoins assez dé mêlé pour qu'on leur ait assigné un

nom particulier, nom qui exprime le caractère de la symphonie et l'espèce de rapport qu'elle a avec nos passions. Qu'on vous annonce, par exemple, une *Gavotte*, vous compterez aussitôt sur un morceau de musique qui vous peindra une gaieté vive et douce... »

6. De Béthizy, *Exposition de la théorie et de la pratique de la Musique suivant les nouvelles découvertes*, 2<sup>e</sup> édit., 1744, pp. 291-292.

7. Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière* (édit. française, 1732), § 37, p. 302.

8. *Ibid.*



PRÉPARATIFS DE CONCERT

Et instrumentiste portant un manchon, par Cochin.

(Fêtes données par la ville de Paris à l'occasion du mariage du Dauphin, les 23 et 26 février 1745.)  
(Coupe de la salle du Carrousel.)

(Bibl. Nat. Réserve Lb<sup>ss</sup> 508.)



derrière elle, sous les espèces de l'imitation de la nature, s'adapte peu à peu à la conception de l'expression sentimentale de la musique instrumentale, conception qui découle d'ailleurs du principe élargi d'imitation.

C'est cette conception que trahit Rémond de Saint-Mard lorsqu'il rappelle les ravages que les symphonies du temps de Lully causaient « dans les âmes sensibles ». « Je ne vous expliquerai point, écrit-il, le rapport mécanique de ces chants délicieux avec les affections de notre cœur. Il n'y a pas d'apparence que ce rapport vienne jamais bien distinctement à ma connoissance; mais il est de fait que de beaux airs de violon, ceux, par exemple, de Lully, quelques uns de Campra, réveillent les passions de presque tout le monde; que chaque particulier en est ému selon la portion de sensibilité qu'il tient de la nature<sup>1</sup>. »

On constate donc, vers 1750, une évolution marquée dans les appréciations que la musique de violon inspire à la critique. La musique instrumentale tend à être envisagée comme un langage spécial. Lorsque Béthizy se demande en quoi consiste la beauté du chant d'un concerto, il écrit : « La beauté du chant d'une partie principale consiste essentiellement dans la peinture de quelque objet, ou dans l'expression de quelque sentiment. Ainsi, pour faire un concerto qui plaise, il faut se proposer dans chacun des morceaux dont il est composé quelque chose à peindre ou à exprimer, du moins par la partie principale<sup>2</sup>. »

En même temps, il prône l'unité dans les compositions; il veut que chaque morceau d'un concerto se rattache au point de vue expressif à celui qui le précède et à celui qui le suit<sup>3</sup>. Il estime avant tout « la simplicité d'un bel adagio », sans, pour cela, réprouver l'emploi des « batteries » et des « grandes distances »; seulement, ces artifices de composition devront concourir à l'expression générale du concerto : « Il est à souhaiter que les batteries aient un chant analogue au reste du morceau où elles se trouvent, et que les grandes distances servent à quelque expression. » Un peu plus loin, notre auteur se sert du principe de l'imitation de la nature pour critiquer le chromatisme et l'abus de certaines figurations : « La succession rapide des demi-tons est, en elle-même, mauvaise pour la mélodie et pour l'harmonie, et ne convient à aucune espèce de musique. Elle n'imité rien, si ce n'est le bruit d'un vase qu'on se hâte de remplir, ce qui n'est pas un objet fort agréable, ni fort intéressant<sup>4</sup>. »

Ainsi donc, la critique se montre encore bien timide, et s'affirme généralement réactionnaire<sup>5</sup>; cuirassée de dogmatisme, confinée dans un pédantisme qui s'appuie sur des théories et des systèmes, elle redoute tout changement dans la musique, et Saint-Mard, par exemple, regrette la belle simplicité harmonique d'antan; les innovations lui font peur. « On diroit, assure-t-il, que le but de l'harmonie est d'étouffer et d'anéantir totalement la mélodie. » Pour lui « l'honneur

1. R. de Saint-Mard, *Reflexions sur l'Opéra* (1741), pp. 57-58. Saint-Mard est encore dominé par le principe de l'imitation de la nature, lorsqu'il déclare que « le propre de nos symphonies françaises est de peindre et d'imiter » (p. 53).

2. De Béthizy, *Exposition de la théorie et de la pratique de la Musique*, p. 291.

3. *Ibid.*, p. 292.

4. *Ibid.*

5. Ainsi l'abbé Batteux écrira, en 1746 : « Dans la symphonie, la musique n'a qu'une

demi-vie, la moitié de son être. » (*Les Beaux arts réduits à un même principe*, 1746, p. 267.)

— La critique est manifestement en retard sur le goût des dilettanti. On trouve dans les papiers de Le Dran une appréciation peu aimable de celui-ci : « Les Parisiens, en général, réfléchissent peu; la plupart se laissent entraîner par la nouveauté. Ils font plus de cas de leurs musiciens que de leurs philosophes. » (*Reflexions sur l'état de la musique des Français en 1760*, Bibl. nat. Ms. 4543, p. 255.)



des grands renversements de l'âme appartient aujourd'hui aux dissonances ». Et de proférer une véhémence philippique contre l'écriture à la mode : « Il faut à notre goût usé des fugues, des tennes, du contrepoint, une foule prodigieuse d'accords », philippique qu'il fait suivre de réflexions destinées à se rassurer lui-même, car, après tout, dit-il, « cette harmonie, que je traite d'extraordinaire, n'est point hors de la nature<sup>1</sup> ». Saint-Mard ne s'aperçoit sans doute pas, qu'en invoquant l'« usure » du goût, il proclame, du même coup, la précarité des dogmes esthétiques. Du reste, comme on l'a finement observé, en jugeant les œuvres, le critique fait sa propre confession<sup>2</sup>.

\* \* \*

Quoi qu'il en soit, le goût s'élargit et, de temps en temps, la critique laisse percer des remarques extrêmement justes sur la musique de violon.

C'est ainsi qu'un grief qui se fait jour vers le milieu du siècle, retiendra un peu notre attention, en raison de l'intérêt qu'il présente et des réflexions qu'il suggère. Nous le rencontrons pour la première fois chez Bollioud-Mermet, en 1746; c'est celui de la monotonie des œuvres de violon : « Un musicien vient à bout, dans son jeu, de rendre toute la musique semblable. Il embarrasse, il enveloppe tellement le sujet de la pièce par des tons hazardés et des ornemens superflus, qu'on ne le distingue plus. Il joueroit dix sonates qu'on croiroit entendre la même, parce que ces tours sont sous ses doigts et qu'il les place indifféremment partout<sup>3</sup>. »

Ici, il est vrai, Bollioud blâme, du point de vue de l'exécution, des manières, et ces agréments que les exécutants mettent à toute sauce; mais le reproche s'applique sans doute aussi aux clichés de figurations, de batteries, de passages qui émaillent la musique de violon. Vers la fin du siècle, ainsi que nous allons le constater, on insiste à nouveau sur la monotonie des sonates, et c'est là un jugement assez curieux, car, d'une part, il concorde sensiblement avec le nôtre, et, d'autre part, il est tout à l'honneur de la finesse et de la perspicacité des gens du dix-huitième siècle; c'est qu'en effet, de semblables jugements exigent d'ordinaire le recul du temps, et ne sont généralement pas possibles aux contemporains; il faut, pour qu'on puisse les rendre, que les différences individuelles des œuvres s'atténuent avec les années, et que le caractère d'art d'époque se dégage aux lieu et place des caractères particuliers à chaque composition.

Plus de trente ans après les observations de Bollioud-Mermet, le *Mercur* se plaint amèrement de la monotonie de la musique instrumentale. Ces plaintes s'exposent d'abord sous la forme d'une violente diatribe contre les virtuoses qui ne savent que se répéter, que ressasser des formules usagées. A propos du Concert spirituel et des efforts faits par le directeur, Le Gros, pour en relever l'intérêt, le *Mercur* de janvier 1779 écrit : « Le directeur... doit sans doute gémir de ne pouvoir déterminer la plupart des virtuoses à suivre son exemple, c'est-à-dire à imiter la belle simplicité de son chant dans leur musique instrumentale. La simplicité, le naturel, ne sont-ils donc pas le complément de la perfection, le caractère distinctif des chefs-d'œuvre en tous genres? N'y a-t-il point de milieu

1. R. de Saint-Mard, *loco cit.*, pp. 43-46-49-50. L'auteur ajoute cependant que partout en Europe, « il y a quantité de gens charmés d'une espèce de charivari musical qui a tou-

jours eu le talent de m'ennuyer, ce qui ne prouverait rien » (p. 50).

2. A. Cœuroy, *Rev. Music.*, 1<sup>er</sup> fév. 1924, p. 484.

3. Bollioud-Mermet, *loco cit.*, p. 32.

entre les airs du Pont-neuf et ces pièces de bravoure, dont le public ne saisit ni les détails, ni l'ensemble? Depuis vingt ans, il se plaint des virtuoses qui, au lieu de chant, s'obstinent à lui faire entendre des batteries insignifiantes, des *arpeggio* variés à l'infini, des roulades éternelles et monotones; lieux communs surannés, parures bizarres et superflues, qui remuent l'organe de l'ouïe sans jamais pénétrer jusqu'au siège des passions, et qu'on est toujours tenté de comparer à ces vieux monumens d'architecture gothique, surchargés d'ornemens aussi ridicules, aussi désagréables pour les yeux que pour la raison. Sont-ce les musiciens qui doivent nous asservir à leurs caprices? Le public fait la loi à l'Opéra... pourquoi, dans les concerts, n'aurait-il pas le même empire sur les musiciens<sup>1</sup>? »

La diatribe du *Mercury* ne manque pas seulement d'aménité à l'égard de l'art gothique; elle se dresse encore contre l'étalage de la virtuosité, et, à ce point de vue, elle se rapproche des déclarations de Framery, selon lesquelles sonates et concertos n'ont d'autre but que de faire briller le talent de l'exécutant. A l'entendre, les « airs de bravoure » ne sont, à proprement parler, « que des sonates de voix<sup>2</sup>. »

Un an après l'exposé de ces reproches, on lit dans le *Mercury* le passage suivant : « Quand on rapproche nos airs, nos motets, nos concertos, nos symphonies, on est tenté de croire qu'il n'existe en Europe qu'un seul compositeur pour les airs et les chœurs, un seul pour les sonates, les concertos, et pour toute la musique instrumentale. Un grand violon ressemble parfaitement à un autre violon de même force que lui... Partout, les mêmes traits, les mêmes cadences, les mêmes finales, les mêmes remplissages<sup>3</sup>. »

Aussi, Bemetzrieder n'avait-il vraiment pas grand mérite à se proclamer « toutiste », exprimant par ce néologisme qu'il était partisan de toutes les musiques<sup>4</sup>. Pourtant, il critiquait l'affabilité française qui, assurait-il, empêchait les progrès de notre musique parce que nous mettions tous nos soins à plaire aux étrangers, et que, pour ce faire, nous gâtions nos oreilles et notre goût<sup>5</sup>.

Le *Mercury* signale là, en termes assez justes, l'aspect uniforme, international, que revêt la musique instrumentale dans la seconde moitié du dix-huitième siècle; tant d'influences diverses se sont exercées, tant de contacts entre les diverses nationalités musicales se sont produits, on s'est tant promené, comme disait Chabanon, au milieu des richesses que le génie des divers siècles a fait éclore, « que la musique est devenue une langue naturelle et universelle<sup>6</sup>. »

On mesurera les progrès réalisés par la critique et le public dans l'appréciation de l'expression musicale, à partir de 1750, en parcourant l'ouvrage que Blainville a consacré à *l'Esprit de l'art musical* (1754) et les *Réflexions sur la musique* de Brijon (1763).

1. *Mercury*, janvier 1779, pp. 47-48.

2. *Encyclopédie méthodique*, publiée par Framery et Ginguené, t. I, p. 193.

3. *Mercury*, janvier 1780, p. 33.

4. Ces musiques étaient la musique française, la musique allemande et la musique italienne. Bemetzrieder les qualifiait de la manière suivante : « Délicatesse, force et finesse sont leurs devises; » mais il arrivait aux Français, selon lui, de prendre la pauvreté pour la délicatesse, et aux Allemands, le bruit pour la force, tandis

que les Italiens, devenus trop maniérés, remplaçaient souvent leur finesse par de la subtilité. (*Le Tolérantisme musical*, pp. 21-22.)

Il disait : « Je suis *Toutiste*, je n'ose blâmer personne, je jouis des trois musiques. » (*Ibid.*, p. 8.)

5. *Ibid.*, pp. 27, 28.

6. Chabanon : *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre* (1785), p. 48,

Blainville parle du « langage des sons » ; il trouve que tels morceaux de musique instrumentale semblent « suggérer des paroles, des idées de passion, d'image ou de peinture<sup>1</sup> ». Il voit dans les concertos de Tartini le chef-d'œuvre de la musique de violon, et les assimile à des dialogues. « Ses concertos sont vraiment le triomphe de cet instrument [le violon] qui semble alors déclamer un beau discours, auquel les autres parties ne paroissent jointes que pour entretenir le ton et la liaison des idées<sup>2</sup>. » On rapprochera cette déclaration de celle de Grétry citée plus haut.

Brijon, lui aussi, définit le concerto comme « un dialogue entre divers interlocuteurs<sup>3</sup> », et l'expression de *dialoguée* ne va pas tarder à devenir à la mode pour qualifier la musique d'ensemble.

C'est ainsi qu'en 1766, Joseph Toeschi intitulera des quatuors : *dialogo musicale*<sup>4</sup>, qu'en 1768 paraissent six *Quatuors dialogués* d'Haydn (œuv. IV)<sup>5</sup> et en 1769 six *Trios dialogués* de Guillaume Cramer<sup>6</sup>, bientôt suivis des *Quatuors dialogués* de Desnose, de Paisible, de Tissier, de Chartrain, etc.

Annonçant, en 1770, les *Sonates en trio* de Nicolas Dothel, le *Mercure* entoure sa réclame de considérations qui expriment bien les velléités esthétiques de l'époque : « Ses nouveaux trios [de Dothel] sont dialogués avec goût. Ils ne peuvent manquer de plaire à ceux qui préfèrent aux difficultés d'une musique baroque, un chant agréable, varié et semé de traits neufs<sup>7</sup>. »

Cette « musique baroque » à laquelle le journal fait allusion n'est autre que la musique dite savante contre laquelle on a déjà rompu tant de lances. C'est celle que Grégory critique âprement en 1772 ; ce sont les œuvres où s'affiche, inlassable, la manie des fugues, formule d'ailleurs inexacte, car en 1772, la fugue n'est plus une manie ; c'est ce genre de composition « qui n'est propre ni à peindre, ni à émouvoir, et qui n'est devenu si fort à la mode que parce que des gens sans goût et sans génie peuvent s'y faire admirer à force d'art et de travail<sup>8</sup> ». Ainsi, ce censeur passablement réactionnaire affirme du moins le pouvoir d'émotion de la musique instrumentale.

Grégory s'élève contre le style cultivé depuis peu en Allemagne, et regrette celui de Corelli que les modernes rejettent « comme manquant d'esprit et de variété<sup>9</sup> ».

On en tient toujours pour la belle simplicité de jadis, ce jadis remontant simplement à Lully, et les critiques portent à la fois sur le désordre qui résulte de la profusion ornementale et sur l'abus des modulations. Sur l'embroussaillage de la mélodie, que nous avons à maintes reprises constaté dans l'écriture de nos violonistes, embroussaillage qui se perpétue même du temps de Gaviniès le *Mercure* de janvier 1780 écrit, non sans quelque raison : « Le même morceau de musique offre l'image de vingt sujets disparates, et les desseins les plus beaux

1. Blainville, *L'Esprit de l'art musical*, 1754, p. 86.

2. *Ibid.*, pp. 86-87.

3. Brijon, *loco cit.*, p. 2.

4. *Mercure*, mars 1766, p. 163, et avril II, 1766, p. 176.

En voici le titre : *VI Quartetti per flauto, violino, alto e v<sup>llo</sup> intitolati : il dialogo musicale, composti da Giuseppe Toeschi, virtuoso*

*di Camera e Maestro di concerto di S. A. S. l'Ellettore Palatino. Op. V.*

5. *Mercure*, avril II, 1768, p. 190.

6. *Ibid.*, juillet II, 1769, p. 210.

7. *Mercure*, avril I, 1770, p. 194.

8. Grégory, *Réflexions sur la Musique*, Londres, 1772 (*Journ. de Musique*, 1774, n° 1, p. 43).

9. *Ibid.*, p. 47. Il critique la « petite manière des Prestos ».



sont ensevelis sous une multitude de triples croches qui les dérobent entièrement à l'oreille la mieux exercée<sup>1</sup>. »

L'abus des modulations touche à la question de l'harmonie que certains, toujours imbus du formalisme scolastique et du besoin des classifications, opposent à la mélodie. On voit des esprits pourtant assez libres, comme Chabanon, se demander ce qu'on peut goûter dans une musique *qui ne chante pas*. Est-ce l'harmonie seulement? Non, car « les beautés de ce genre sont aussi bornées qu'usées et rebattues »; Chabanon signale la monotonie harmonique de la musique de son temps : « partout ce sont les mêmes accords et disposés à peu près de la même manière<sup>2</sup> ». A l'entendre, les gens qui poussent des cris d'admiration sur l'harmonie d'un morceau nouveau, placent mal leur enthousiasme, car ils admirent de vieilles formations harmoniques; qu'ils consultent donc seulement les chiffres des partitions de Lully, et ils y trouveront toutes leurs prétendues nouveautés<sup>3</sup>. Seule, la mélodie « façonne et distribue les richesses de l'harmonie ». Mais si La Borde, d'esprit moins classique, ne veut point qu'on sépare ou qu'on oppose l'une à l'autre mélodie et harmonie dont l'union détermine « un charme inexprimable<sup>4</sup> », il insère dans son *Essai* une note des plus intéressantes, note qu'a signalée L. Striffling, et qui montre de quelle façon nouvelle et profonde quelques dilettanti rendaient compte du plaisir provoqué par la seule harmonie.

« Une suite d'accords, quoiqu'ils ne soient pas liés par un chant, nous éveille et nous donne plus d'existence; ils agissent sur le genre nerveux... Si l'harmonie ne plaisait pas par elle-même, pourquoi les préludes sur le clavecin ou le piano-forte feraient-ils tant de plaisir? » Que nous sommes loin de Lecerf, de Pluche et de Fontenelle<sup>5</sup>, de ce Fontenelle qu'exécutent à la fois La Borde et Grétry<sup>6</sup>.

Tout un afflux de sensations, d'impressions neuves pénètre peu à peu dans l'âme des mélomanes. Non seulement, avec Chabanon, les amateurs préfèrent la symphonie et ses enchantements à un beau « cantabile » vocal, mais encore ils pénètrent dans le temple mystérieux et magique de l'harmonie. Ne comptent-ils pas à l'actif de la finesse de leur goût, le jugement d'une autorité en la matière, celui du divin Mozart qui, toujours aimable envers les « stupides Français », écrit en 1778 : « Ce qui me vexe le plus dans l'affaire, c'est que messieurs les

1. *Mercur*, janvier 1780, pp. 33-34.

2. Chabanon, *loco cit.*, p. 30.

3. *Ibid.*, p. 31.

4. La Borde, *Essai*, t. I, p. 60.

5. L. Striffling, *loco cit.*, p. 271. La Borde, t. I, p. 60. La note en question est extraite d'une lettre anonyme intitulée par La Borde : *Lettre à M. xxx sur l'opéra, par le marquis de S. L.* On rapprochera de cette note la remarque suivante : « Le sentiment de l'harmonie ne se développe pas si promptement en nous que celui de la mesure; il demande de l'expérience, et il faut, avant que l'oreille puisse s'y former, entendre souvent de la musique. » (*Réflexions sur la manière de former la voix et d'apprendre la musique*. Ms. fr. (Nouv. acq.), n° 6356, f° 47.)

6. Voici comment La Borde traite Fontenelle : « Ce froid Fontenelle qui, ne sachant pas un mot de musique, crut avoir dit un bon

mot en s'écriant : « Sonate, que me veux-tu? » (t. I, p. XII, note).

De son côté, Grétry écrit : « Quoi qu'en ait dit Fontenelle, nous savons ce que veut faire une bonne sonate... » (*Essais*, t. I, p. 78.) On est assez surpris de voir, en 1760, d'Alembert reprendre le mot de Fontenelle, et écrire, en parlant des Italiens la déclaration suivante :

« Je compte pour rien la quantité prodigieuse de sonates que nous avons d'eux. Toute cette musique purement instrumentale, sans dessein et sans objet, ne parle ni à l'esprit, ni à l'âme, et mérite qu'on lui demande avec Fontenelle : « Sonate, que me veux-tu? » Il faut avouer qu'en général, on ne sent toute l'expression de la musique que lorsqu'elle est liée à des paroles ou à des danses. » (D'Alembert, *Œuvres*, édit. 1821, t. I, p. 544.)



Français n'ont assez amélioré leur goût que pour pouvoir maintenant écouter aussi ce qui est bon<sup>1</sup>. »

Toutefois, les amateurs redoutent des moirures harmoniques trop rapprochées; l'accumulation des modulations leur est pénible : « Dans un intervalle de quelques minutes, on change vingt fois de mode;... Pourquoi prodiguer ainsi « tous les moyens de l'art sans obtenir aucun effet<sup>2</sup>? »

Friands de « contrastes et d'oppositions » qui flattent leur esprit demeuré, malgré tout, classique<sup>3</sup>, ils perçoivent de ce chef les diverses modalités de la musique instrumentale, et une sonate parle autant à leur cœur qu'un opéra. Ils ont appris à connaître en quoi un *Allegro* se distingue d'un *Presto*, et tempêtent contre les virtuoses qui adultèrent les mouvements<sup>4</sup>.

Si Bemetzrieder s'indigne de ce qu'on ne sache rien sur les caractères des différents morceaux, ce en quoi, bien certainement, il exagère<sup>5</sup>, Ginguené et Lacépède traitent longuement de la division des sonates et des concertos en plusieurs parties. Ginguené remarque que le *Concerto grosso* a reçu sa forme de Locatelli et de Tartini, et que cette forme comporte trois mouvements dont il définit très nettement les particularités et les aspects. Le premier *Allegro*, « noble et modéré » l'*Adagio*, où on recherche un effet de contraste avec le premier mouvement' enfin le *Presto*, « gai, brillant, animé », tissé de traits rapides qui « surprennent » l'auditeur<sup>6</sup>.

Quant à Lacépède, il expose, dans une langue abondante et idyllique, sa conception dramatique de la musique instrumentale. A l'exemple de Brijon qui voyait dans la sonate une ode en musique, Lacépède voudrait que le musicien considérât les divers mouvements d'une sonate ou d'une symphonie « comme trois grands actes d'une pièce de théâtre ». Alors, l'*Allegro* initial, noble, majestueux, imposant, « présenteroit, pour ainsi dire, l'ouverture et les premières scènes ». L'*Adagio*, « plus lent, plus touchant, plus pathétique ou plus agréable », serait consacré à « la peinture des événements terribles, des passions redoutables ou des objets agréables qui devraient faire le fonds de la pièce<sup>7</sup> ». Enfin, le troisième morceau, « plus rapide, plus tumultueux, plus vif ou plus gai que les deux autres », et auquel « on donne communément le nom de *Presto*, offrirait les derniers efforts de ces passions ». Ici, l'auteur de la *Poétique de la Musique* épanche largement sa fade littérature : « Le dénouement y seroit aussi montré,

1. Lettre de W.-A. Mozart à son père, du 5 avril 1778 (*Lettres de W.-A. Mozart*, traduction Henri de Curzon, p. 498).

2. *Mercure*, janvier 1780, p. 33.

3. Voir notre ouvrage *Le Goût musical en France*, p. 201.

4. Nous avons enregistré une manifestation de l'état d'esprit de la critique, à ce point de vue, lorsque nous nous sommes occupé de Bertheaume.

5. Bemetzrieder, *Le Tolérantisme musical* (1779), p. 121. « En vain, écrit-il, je feuillette les Livres de musique, rien ne satisfait mon esprit; les réponses de nos grands Maîtres sont laconiques. » Il se plaint du vague et du laisser-aller auxquels sont abandonnées les choses de la musique : « Rien n'est fixé, ni

pour la mesure, ni pour le mouvement, ni pour les tons, ni pour l'harmonie, ni pour la mélodie. » Et de plaisanter ironiquement les *Docteurs* qui, sans se rendre compte de la portée et de la signification du verbiage dont ils se servent, énoncent pédantesquement : « Cela est bien écrit... il a un bon style » (pp. 121-122).

6. Ginguené, *Encyclopédie méthodique*, t. I, p. 300. Article *Concerto*.

7. Lacépède, *Poétique de la Musique*, 1787, t. II, pp. 219-220. Il est à remarquer que Quantz, voulant indiquer de quelle façon on devra composer l'*Adagio*, écrit : « Ce chant sera composé aussi affectueusement et expressivement, comme s'il y avoit des paroles qui dussent y être jointes. » (*Loco cit.*, § 37, p. 302.)

et l'on verroit à sa suite la douleur et la consternation qu'inspire une catastrophe funeste, ou la joie et le bonheur que font naître des événements heureux<sup>1</sup>. » Quelles belles scènes à confier au pinceau sentimental d'un Greuze!

Notons ici que Grétry, qui avoue avoir « un penchant invincible pour le violon<sup>2</sup> », attribue sa « prééminence dans l'accompagnement » à ce qu'il est « aigret, et qu'il n'efface point la douceur des voix naturelles ». Il le trouve « bon partout » parce qu'il « soutient ou détache les notes au gré du compositeur<sup>3</sup> ». Enfin, Grétry critique l'emploi de cadres trop rigides dans la sonate. « Pourquoi, remarque-t-il, s'assujettir à faire presque toujours un *Allegro maestoso*, suivi d'un *Largo* ou *Andante*, et puis un *Presto*! Souvent et très souvent, on voudroit que le *Maestoso* fût le dernier morceau, parce qu'il est le plus pompeux<sup>4</sup> ».

Lorsque la mode « du thème varié » vient à s'établir, la critique expose très clairement ce qu'elle demande à cette forme musicale. Elle exige de la variété et proteste contre des variations « un peu trop ressemblantes<sup>5</sup> », contre « d'éternelles variations sans variété<sup>6</sup> »; mais elle veut que le « fond du chant » reste toujours reconnaissable.

### III

**L'exécution et la critique.** — On a signalé, au cours de cet ouvrage, les jugements que la critique et les journaux ont portés sur nos violonistes; nous ne reviendrons donc pas sur ces appréciations. Nous nous bornerons ici à dégager les particularités de technique qui ont semblé le plus attirer l'attention des contemporains.

Il va sans dire qu'en général, et surtout durant la première moitié du siècle, les appréciations relatives à la technique du violon demeurent extrêmement vagues et se renferment dans un verbiage aussi prudent qu'inexpressif<sup>7</sup>. Cependant, lorsqu'on parcourt la série de ces appréciations, on constate qu'elles se classent sous trois chefs principaux, à savoir : l'*archet*, la *main gauche*, le *style*.

**L'archet.** — Certaines expressions qu'on relève chez les auteurs et dans les journaux semblent devoir s'appliquer en même temps à l'archet et à la main gauche. Telles sont les épithètes d'« exact », de « précis », de « hardi ». Lorsqu'on nous dit que tel violoniste a du « feu », que son exécution est « sûre et brillante », il est assez malaisé de discerner ce qui revient, dans ces compliments, à l'archet et aux doigts, et on est porté à considérer ces éloges comme mérités à la fois par les deux mains de l'instrumentiste.

Cependant, le mot de « feu » qui caractérise, par exemple, le jeu de Guignon,

1. Lacépède, *loco cit.*, p. 220. Nous signalerons aussi les idées de Lacépède sur le développement; Lacépède cherche à montrer qu'il existe une grande différence « entre la manière d'obtenir dans les sciences, les développements d'une idée, et celle de produire en musique les développements d'un motif, et d'en tirer, en quelque sorte, les conséquences » (pp. 52-53).

2. Grétry, *Essais*, t. III, p. 427.

3. *Ibid.*, p. 425.

4. *Ibid.*, p. 357.

5. *Mercure*, 25 mai 1779, p. 291.

6. *Ibid.*, janvier 1780, p. 33.

7. Telles, par exemple, les appréciations suivantes : « assez faible comme exécution » (Daquin), « violoniste remarquable » (*Mercure*), « excellent joueur de violon » (do), « le plus grand violon qui ait jamais existé » (Daquin), « grand violon » (Ancelet), « agréable violon » (Dieudonné), « jeune et admirable artiste » (Daquin), etc.

de Mondonville, de Piffet, de Capron, paraît concerner plutôt l'archet que la main gauche, parce que le mouvement du bras constitue une sorte de pantomime à laquelle il est tout naturel qu'on attribue des épithètes. Nous en dirons autant des expressions de « hardi », de « brillant » et de « rapide », encore que cette dernière soit susceptible d'une double affectation.

Parfois, les appréciations se précisent et visent explicitement l'archet. Ainsi, La Dixmerie reconnaît à Leclair beaucoup d'« archet », et Pluche relève la « légèreté admirable » de Guignon, dont La Bordé-vante le « beau coup d'archet ».

A partir de 1750, le vocabulaire de la critique s'est notablement perfectionné dans le sens de la précision. Daquin signale le « coup d'archet » de Gaviniès, et le *Mercure*, en 1763, dit son admiration pour « l'archet sûr et décidé » de Bertheaume, alors qu'en 1779 il trouvera son coup d'archet « dur<sup>1</sup> ». Il est à remarquer qu'on adressera le même reproche à Viotti<sup>2</sup>. L'épithète de « décidé » appliquée à l'archet permet d'induire que celle de « hardi », de signification tout à fait analogue, ainsi que celles de « ferme » et d'« énergique », qu'on décernera au jeu de La Houssaye, de Perronard et de Capron<sup>3</sup>, visent spécialement l'archet. En 1767, le *Mercure* parle de la « vigueur d'archet » de Capron, et en 1770, à propos du violoniste Traversa, il précisera sa terminologie en signalant la « sûreté et la rapidité d'archet » de cet artiste<sup>4</sup>.

A côté de la « fermeté », du « feu » et de la « hardiesse », on admirera la « douceur », la « délicatesse », qualités que La Dixmerie découvre dans la manière de Mondonville. Mais celle qui s'énonce le plus souvent dans les relations des journaux est une qualité bien française, la « précision ». Cette qualité, on la trouve réalisée par l'archet de Leclair, de Piffet, de Le Duc le jeune, de Capron, de Lemierre.

**La main gauche.** — Les constatations formulées explicitement sur la technique de la main gauche apparaissent plus rarement, parce que pour les exprimer, il est nécessaire d'être un spécialiste, un professionnel; or, les rédacteurs du *Mercure* et de l'*Avant-Coureur* ne comptent point de violonistes parmi eux. On a vu comment Bollioud-Mermet juge la hardiesse du démancher des violonistes de son temps. Le Blanc enregistre celle de Leclair, et Daquin admire la « main pétillante » et la rapidité de Guillemain. Parfois, on signale (Carbasus) la pratique de la double corde, et il va de soi que toutes les observations relatives à la « justesse » s'adressent à la main gauche. A Bertheaume, on reconnaîtra « un jeu pur », « une rare justesse d'intonation ». La Dixmerie dira de Capron que personne ne « possède mieux toute l'étendue du violon ». L'expression de « sûreté de touche », bien qu'un peu ambiguë, semble aussi s'appliquer au mécanisme, comme encore les vocables plus généraux et moins nets d'« aisance », de « finesse », de « sûreté » et de « brillant<sup>5</sup> ».

Les dilettanti français, toujours méticuleux et de goût un peu extérieur, aiment une exécution propre et nette; aussi, entend-on constamment parler de « netteté », de « fini, même dans les choses les plus difficiles ».

1. *Mercure*, novembre 1779, p. 33.

2. Voir t. II, ce qu'écrit le *Mercure* d'avril 1782, en rendant compte de l'impression produite par les premières auditions de Viotti à Paris (t. II, pp. 508, 511).

3. *Mercure*, avril I, 1777, p. 160, septembre 1779, p. 118.

4. *Ibid.*, juin 1770, p. 183.

5. Les « tournures et saillies » du jeu sont, sans doute aussi, des particularités imputables au mécanisme.



On attache enfin une grande importance à la qualité du son, fonction à la fois de l'archet et de la main gauche. L'épithète de « singulier », jointe au jeu de Mondonville, caractérise peut-être l'emploi des sons harmoniques que ce musicien fut le premier à faire connaître. De même, on trouve que Guignon a un beau son, que Pagin en a peu (Burney), que Gaviniès possède une sonorité « qui lui est propre, expressive au possible », affirme La Dixmerie, et Boisselou célèbre le « beau son, velouté et puissant », de ce grand artiste. Bertheaume se recommande par un « son moelleux », et c'est cette même épithète de « moelleux » que l'on applique au talent de Saint-Georges<sup>1</sup>. Traversa se distingue par « une qualité de son fine, douce et intéressante<sup>2</sup> », Capron et Paisible par la pureté de leur sonorité.

Nous avons vu qu'on ne goûte que médiocrement les « tours de force » et que la virtuosité est jugée sévèrement lorsqu'elle cherche sa fin en elle-même. Les acrobates du violon excitent l'indignation du *Mercur* qui leur reproche de chercher plutôt à étonner qu'à émouvoir, et qui leur prêche, avec persévérance, le retour à plus de juste simplicité<sup>3</sup>. Quel rapport leurs exercices ont-ils avec l'art? En quoi serons-nous émus parce qu'un violoniste rassemblera « quatre-vingt triples croches sous un seul coup d'archet », ou parce que sa main fera « des sauts périlleux comme un danseur de corde<sup>4</sup> »? Loin de plaire, de semblables excentricités fatiguent et n'éveillent que le sentiment de la difficulté vaincue. Que les violonistes abandonnent donc ces « ridicules extravagances » et cessent d'« accabler l'oreille de la multitude de leurs triples croches ».

La critique fait appel, une fois de plus ici, au bienheureux *naturel*. Un de ses griefs les plus tenaces consiste dans ce fait que les virtuoses en arrivent à dénaturer leurs instruments respectifs, « de sorte que le cor de chasse se métamorphose en flûte, la flûte en violon, le violon en flageolet<sup>5</sup> ». Aussi, donne-t-elle à tous ces contempteurs du bon goût le conseil suivant : « Que ces messieurs aillent faire leurs preuves les uns chez les autres ; le public ne s'y oppose point ; mais, quand ils sont en sa présence, il leur demande du *chant* et non du *métier*<sup>6</sup>. »

**Le style.** — Ceci nous amène au style, que l'on veut simple, mais expressif. Grégory blâme une exécution « plate et sans âme », une exécution qui se contente de « jouer les notes<sup>7</sup> », et la plupart des critiques du dix-huitième siècle portent leur attention sur les qualités générales et les caractéristiques du style des joueurs de violon. C'est ainsi que, selon La Dixmerie, Leclair avait un « jeu sage », exact, mais un peu froid ; que Mondonville possédait un jeu « mâle et raisonné », que celui de Guignon respirait la fierté, et que Cupis était « coquet et séduisant ». Tous les auteurs s'accordent sur la grâce, sur la puissance de l'exécution de Gaviniès ; son jeu est « touchant », sentimental, plein de rêverie. Souvent aussi l'épithète d'« élégant » apparaît sous la plume des critiques. Ici, le vocabulaire, quoique encore pauvre et réservé, laisse cependant transpirer quelques impressions vraiment et profondément musicales. Chabanon expose en fort bons termes l'appoint que le mérite de l'exécutant apporte à l'œuvre. D'après lui,

1. *Notice historique sur Saint-Georges* (insérée dans le *Traité de l'Art des Armes* de La Boëssière), p. XX.

2. *Mercur*, avril II, 1773, p. 169.

3. *Ibid.*, 5 janvier 1779, p. 47.

4. *Ibid.*, p. 48.

5. *Ibid.*, janvier 1780, p. 34.

6. *Ibid.*

7. Grégory, *loco cit.*, p. 43.



les éléments de la langue musicale sont éminemment plastiques et modifiables. « Le style de l'exécutant est l'artisan de ces modifications créatrices; il oppose, à chaque instant, le « fort » au « doux », les vibrations molles aux vibrations serrées, les « coulés » aux « détachés<sup>1</sup> ». Sans nous renseigner de façon précise sur la nature du style, de ce style traditionnel, dont tout le monde parle et que personne ne connaît, la critique s'efforce tout de même de communier avec l'exécutant. On sent que le musicien s'exprime par son instrument et qu'il laisse chanter son âme. On pense qu'on n'a révélé que les dehors, que la façade de son talent, lorsqu'on a dit qu'il joue avec précision et avec netteté. Derrière l'ouvrier, on veut découvrir l'artiste.

---

1. Chabanon, *Observations sur la Musique*, p. 150.

## CONCLUSION

---

Une vue d'ensemble jetée sur l'ancienne école française de violon permet de discerner, à partir de 1750 environ, des modifications profondes dans la manière d'écrire et de jouer. De la sorte, chacune des moitiés du dix-huitième siècle correspond à un style différent; mais, comme nous l'avons vu, des subdivisions s'imposent au sein de ces deux périodes.

Il y a d'abord une époque qui s'inspire directement de l'art de Lully, puis le modelage d'une façon de style rocaille en musique, dans lequel s'attardent des survivances du passé. On dirait que, comme l'Isabelle de Boccace, nos musiciens font verdier sous leurs pleurs le pot de basilic des graves sarabandes et des airs mélancoliques. C'est avec Leclair et ses successeurs que s'épanouit cette orfèvrerie sonore. Plus tard, sous l'impulsion du mouvement symphonique italo-allemand, surgit une écriture « moderne » que l'école de Gaviniès fera sienne, écriture qui simplifie la mélodie en la rendant plus humaine et plus pathétique, et qui conserve sur le terrain de l'harmonie et des dessins d'accompagnement les conquêtes caractéristiques du style galant. En même temps, la technique, façonnée par l'extrême ornementation dont se parent les sonates depuis la Régence jusqu'aux environs de 1760, se développe et atteint un niveau très élevé. L'archet s'assouplit, acquiert plus de puissance, et le mécanisme se perfectionne en utilisant toutes les régions de l'échelle de l'instrument. On s'achemine ainsi peu à peu vers le jeu brillant, expressif, plein d'éclat, de bravoure et aussi de sentiment qui fleurira vers 1780.

Les influences qu'a subies notre école de violon et que nous avons essayé de dégager, sont d'abord et surtout l'influence de l'école italienne dont des représentants, tels que Corelli, Locatelli et Tartini, exercèrent sur nos violonistes une action aussi profonde que constante. A partir de 1750, les compositions des Mannheimistes et de l'école autrichienne viennent influencer fortement l'art français, concurremment avec les ouvrages transalpins. Paris, devenu capitale internationale, accueille les musiques étrangères et en favorise l'expansion. Mais, dans le creuset français, ces divers éléments se fondent et s'amalgament en un art de caractère bien défini, d'allure franche et nette. C'est ainsi que, comme le fait ressortir M. Schering, Paris voit éclore après Leclair un type spécial de concerto de violon, dont Gaviniès, Le Duc, Saint-Georges, sont les brillants protagonistes.

En général, on n'a point reconnu à notre école de violon la place qui lui revenait. Et, sans doute, dans les critiques qui lui furent adressées comme, du reste, à l'ensemble de notre musique instrumentale, tout n'est pas à repousser. Si l'on veut éviter de se livrer à un panégyrique aveugle, et s'efforcer de demeurer objectif et impartial, on est bien forcé d'admettre l'exactitude de quelques-uns

des reproches que méritèrent, de la part de l'étranger, les ouvrages des violonistes français.

On s'en prend d'abord à nos dispositions musicales, qui sont jugées faibles et de médiocre vitalité. Déjà, Quantz relevait l'uniformité de la musique française, et Forkel estimait « pauvres et sans force » les idées de Couperin<sup>1</sup>. A vrai dire, ce grief d'uniformité, de monotonie semble justifié, encore que dans tous les pays, la musique d'une époque déterminée prenne, avec le recul du temps, une certaine patine qui recouvre les différences individuelles pour ne laisser voir que les caractères communs. Mais chez nous, ainsi qu'a voulu le montrer Jules Ecorcheville, l'uniformité de la musique instrumentale fut la conséquence directe de l'esthétique qui régna durant la première moitié du dix-huitième siècle et qui, partant du principe que la musique consiste en un art d'imitation et « relève des facultés qui nous guident à travers le monde des représentations », encouragea et légittima le principe de la monotonie des œuvres<sup>2</sup>. « Partout, écrit J. Ecorcheville, apparaît la tyrannie d'un esprit raisonnable; tyrannie des basses continues, tyrannie de la carrure et de la symétrie des rythmes, tyrannie des cadences finales... Dans le domaine de la musique pure, la sonate et la symphonie nous offrent le même spectacle d'une expression sans cesse arrêtée dans son élan, retenue dans son évolution par la superstition de la nature et de la justesse. Ce n'est point la qualité de la pensée musicale qui fait défaut à Rebel, à Duval, à Sénallié, à Boismortier, à Le Roux, bien au contraire, mais la possibilité et jusqu'au désir de s'extérioriser avec variété, avec fantaisie, avec joie et ivresse. Le sentiment d'une convenance objective les glace dès qu'ils ont fait un pas. Leurs thèmes, pleins de promesses qu'ils ne peuvent tenir, se juxtaposent les uns aux autres, se succèdent sans se féconder; et toutes ces œuvres, dont l'obscurité est soigneusement bannie, n'en ressemblent pas moins à quelque chaos d'idées claires... Ces musiciens et leurs procédés sont tout à fait d'accord avec leur siècle<sup>3</sup>. » D'où cette foule de « sonates inutiles », ce déluge de productions, toujours semblables, cet emploi de thèmes usagés qui, selon l'expression d'Alfred de Musset, « tournent comme un rébus autour d'un mirliton ». Mais, empressons-nous d'ajouter qu'il en va de même hors de France, et gardons-nous de juger les musiciens du dix-huitième siècle avec nos idées actuelles.

L'art quelque peu monotone de la première moitié du dix-huitième siècle s'apparente à plusieurs de nos défauts nationaux, à quelques-uns des plus graves de ces défauts. Il s'accommode de notre esprit de routine, et adopte le principe du moindre effort. On suit le public, on ne le précède pas; on flatte ses manies, ses habitudes. Pluche et Grandval érigent le goût du public en critérium absolu. Et en même temps, surgissent nos tendances démagogiques : Grandval ne place-t-il pas le jugement du peuple avant celui des savants? Mais ce peuple a tellement la crainte de se sentir étonné, il est si patient, écrit M. Striffling, qu'on peut lui servir indéfiniment la même pâture sans provoquer ses récriminations<sup>4</sup>. Et il semble qu'on puisse appliquer aux compositeurs de ce temps la réflexion de Vauvenargues : « Il y a de fort bonnes gens qui ne peuvent se désennuyer qu'aux dépens de la société. »

1. A. Pirro, *L'Esthétique de J.-S. Bach*, p. 429.

2. J. Ecorcheville, *De Lulli à Rameau, 1690-1730. L'Esthétique musicale*, p. 141.

3. *Ibid.*, pp. 144, 145.

4. L. Striffling, *Esquisse d'une histoire du goût musical en France au dix-huitième siècle*, p. 279.

D'autres causes viennent encore ralentir l'élan de notre musique de violon. Parmi celles-ci, on ne saurait omettre les bienséances, l'esprit de société, et surtout la dépendance dans laquelle se trouvent les musiciens par rapport à leurs protecteurs. En une certaine mesure, l'art apparaît comme conditionné par l'état social des artistes. D'abord, il faut être fin, gracieux, aimable, de bonne compagnie; la composition et l'exécution se ressentent de cette obligation; d'où, d'ailleurs, la brillante réputation que l'exécution française s'est acquise à l'étranger, et dont les auteurs du dix-huitième siècle accueillent l'éloge. Ainsi, Johann Behr rappelle que c'était de son temps une « opinion inébranlable » qu'il n'y avait nulle part d'aussi bons instrumentistes qu'en France<sup>1</sup>. Ensuite, la musique de chambre représentant, avant tout, un art de société, un art moyen, résulte en quelque sorte de la collaboration des auteurs et de leurs Mécènes. Qu'on lise les dédicaces et les « Avertissements au Public »; partout, on y verra s'afficher le désir de plaire, s'affirmer la volonté de ne point violenter le goût régnant et de donner pleine satisfaction à celui du protecteur de l'artiste. A ce point de vue, le Mécénat a lourdement pesé sur les destinées de la musique instrumentale en France; il a transformé les artistes en subalternes sociaux que l'on tenait par la bourse, et enrayé maintes velléités d'originalité ou seulement d'indépendance. Remarquons toutefois qu'on peut se demander si le Mécénat exerça, de ce chef, une action plus néfaste que celle qui découle, de nos jours, de certaine presse<sup>2</sup>.

Enfin, l'excès de centralisation artistique dont souffrait la France au dix-huitième siècle n'a pas peu contribué à peser sur la production musicale, à restreindre son expansion, à enchaîner sa fantaisie. Cette centralisation se fortifiait d'entraves administratives, de monopoles autour desquels les bénéficiaires montaient jalousement la garde. La fameuse compagnie des vingt-quatre violons du roi formait en réalité un corps de fonctionnaires musicaux, fiers de leurs prérogatives, assujettis à une réglementation étroite, très fiers de la qualité de « commensaux du roi » qui leur était dévolue. A côté de ce corps ultra-fermé, dans lequel on n'entrait que par la porte de la « survivance », ou sur une désignation expresse de l'autorité royale, c'est-à-dire en faisant valoir des droits héréditaires ou en recourant à la vénalité, la confrérie de Saint-Julien exerçait une tutelle très lourde sur les musiciens du royaume, tutelle si tyrannique qu'elle suscita de la part de ceux-ci les plus vives protestations, et provoqua d'interminables querelles<sup>3</sup>.

Enfermé ainsi par des liens administratifs et par des liens de dépendance sociale, l'art musical se trouvait étroitement canalisé. Ce fut donc un peu malgré eux que nos violonistes purent laisser se dessiner les traits de leur personnalité.

Il faut encore observer que l'école française de violon fut presque uniquement une école parisienne. La capitale drainait en province quiconque jouissait de quelque renom, et la vie artistique des grandes villes n'était qu'un reflet de celle de Paris. Sans doute, certaines œuvres de violon se voyaient publiées à Lyon, à Toulouse, à Lille, mais elles restaient aux mains d'un éditeur parisien. Paris fut, pour ainsi dire, le centre unique de la production des violonistes français.

1. A. Pirro, *L'Esthétique de J.-S. Bach*, *Musique ancienne*, (1921) — pages 216 et suiv. p. 437.

3. D'Auriac, *La Corporation des Ménestriers*

2. Voir sur ce point Wanda Landowska : *et le Roi des Violons* Paris, 1880.



Mais, une fois la part faite aux inconvénients de toute nature que les violonistes français eurent à subir et aux faiblesses qu'ils ne peuvent dissimuler, il importe que justice soit rendue à notre école, et nous espérons que les études qui précèdent dissiperont quelques-uns des préjugés dont elle fut victime. Cette école est restée, généralement, mal connue; l'éclat de l'école italienne a estompé la glorieuse et féconde besogne qu'elle accomplit de Lully à Viotti. On l'a jugée au moyen de clichés, on l'a desservie à l'aide de ces appréciations sommaires et étroites en lesquelles ne se complaisent que trop les nations européennes, et qui entretiennent entre elles des malentendus dont l'issue peut devenir tragique, ainsi que nous le constatons aujourd'hui.

Notre école de violon porte un éloquent témoignage sur les qualités de la musique française. De celle-ci, elle proclame l'« élégance et la mélancolie voluptueuse », la rythmique ingénieuse, noble et précise, la sobriété, la clarté et la fluidité. Elle proclame encore les progrès remarquables que nos virtuoses apportèrent à la technique de l'instrument, depuis Duval, rénovateur du violon, jusqu'à Gaviniès et aux disciples du maître bordelais.

De même que Watteau et Boucher sont des personnages foncièrement représentatifs du dix-huitième siècle français, de même des hommes comme Sénallié, François Francœur, J.-M. Leclair, Mondonville, Guillemain, Guignon, Pagin, Branche, Gaviniès, Capron, Le Duc, La Houssaye, Bertheaume, Saint-Georges et Guénin, fournissent des images sonores, impressionnantes et véridiques, de l'âme si vivante et si nuancée de cette époque. Le Corellisant Sénallié s'épanche en une mélancolie grave que Leclair, « le Corelli de la France, » approfondira encore davantage. Notre grand violoniste lyonnais sera tantôt noble, tantôt vif et spirituel, mais plus souvent douloureux et désabusé. De même, il y a dans l'« art de société » qui se dégage de l'œuvre d'un Guillemain comme un fond de tristesse et de désenchantement<sup>1</sup>. On sent que derrière les visages qui sourient, les cœurs souffrent et s'inquiètent. On a trop exclusivement cherché, dans notre musique instrumentale, l'expression de la grâce, du joli, voire de la gaieté. Sans doute, elle se dresse comme un incomparable monument de grâce. Sans doute encore, elle exprime un extraordinaire « raffinement d'élégance ». Francœur, Aubert, Mondonville, Cupis, L'Abbé le fils soulignent à merveille la préciosité et le maniérisme de leur époque. Ils sont les fidèles de « ce que le temps appelle la quintessence de l'aimable, le coloris des charmes et des grâces, l'embellissement des fêtes et des amours<sup>2</sup> »; ils sont les maîtres du « joli » : « Le joli, disent les Goncourt, voilà, à ces heures d'histoire légère, le signe et la séduction de la France; le joli est l'essence et la formule de son génie. » Mais, à côté de ce joli, à côté de cette grâce inépuisable, si souple et si diversifiée, il y a, dans le génie de la France, une soif d'apprendre, un besoin anxieux d'humanité, une pitié et une sensibilité qu'il ne faut point chercher dans les petits airs sautillants et délurés, dans les allegros pompeux ou bravaches. Ces qualités profondes d'amour et de bonté, on les discerne au sein des adagios si poignants, si pleins d'une émotion contenue et comme tremblante que prodigient Leclair, Gaviniès et

1. Sur l'origine sociale et le développement des arts en général et de la musique en particulier, on lira les très intéressantes pages du chapitre III de l'ouvrage de M. Henri Dussauze :

*Les règles esthétiques et les lois du sentiment*, pp. 152 et suiv.

2. E. et J. de Goncourt, *L'Art du dix-huitième siècle. Première Série*, p. 196.

Le Duc. Gaviniès « parle au cœur » ; il est touchant et pathétique. Le Duc, sentimental et tendre comme Saint-Georges et Guénin, vise à une expression plus moderne, plus individualiste, plus romantique. Entre leurs mains, le violon ne se contente pas de chanter, tel un oiseau joyeux ; il pleure, il sanglote, ou bien, pensif, il semble scruter les replis de la sensibilité, évoquer les illusions perdues, rajeunir, pour les rendre plus cruelles, les espérances envolées.

Par-dessus tout, l'école française se caractérise par la clarté, par le souci des proportions, par la netteté des idées. Des musiciens comme Dauvergne comprennent solidement, et sentent parfois passer dans leur cœur le grand frisson gluckiste. D'autres, esthéticiens de la sonorité, excellent à instrumenter sur le violon, à en multiplier les effets, à en agrandir la portée. Mondonville, Tremais, Lemaire, Piffet, Vachon, Bertheaume, Paisible tirent de leur instrument d'étonnantes ressources, et ne le cèdent en rien aux virtuoses les plus réputés d'Italie.

Notre école ne montre pas la spontanéité mélodique de celle d'Italie ; elle ignore les grands élans enthousiastes, la furia vertigineuse et l'audace innovatrice des violonistes transalpins. Elle ne connaît pas non plus la douceur, la tendresse, l'intimité, ou la robustesse virile, et la force méditative de l'école allemande. On ne peut certes pas dire de notre musique instrumentale ce que Jean-Paul Richter disait de la musique : « Elle passe sur le cœur comme la langue du lion qui, en se tournant et en se retournant sur la peau, finit par faire couler le sang. » Entre l'Italie et l'Allemagne, la France demeure dans une note fine et songeuse, qui confère à la gaieté un caractère bon enfant, et à la douleur beaucoup de retenue et de pudeur. Les œuvres de ses violonistes s'épanchent souvent avec cette langueur celtique qui surgit sans raison apparente, et que Renan qualifiait de féminine.

Tels nous semblent les signes distinctifs de l'ancienne école française de violon ; son bilan s'établit brillamment. Elle a multiplié les recherches techniques et produit une vaste littérature, fleurie et précieuse. Sachons-lui gré de ses efforts. Ne méprisons point, ainsi que nous le disions en commençant, les modestes ouvriers de l'art du violon ; ils ont apporté leur pierre à l'immortel édifice. N'est-ce pas Bacon qui a écrit : « Il arrive souvent que de basses et petites choses en expliquent de très grandes, beaucoup mieux que les grandes ne peuvent expliquer les petites ? »

Écoutons donc la voix si longtemps oubliée de nos artistes, leurs accents que le temps implacable a condamnés au silence. Et que de la lourde mélancolie de l'histoire se dégage du moins l'hommage ému de la postérité à tant d'humbles et dévoués travailleurs. Cet hommage est le complément nécessaire de la couronne de lauriers qui ceint le front de ceux que le génie favorisa.

---



## HUITIÈME PARTIE

### CATALOGUES ET BIBLIOGRAPHIE

## CATALOGUE

### DES ŒUVRES DE L'ANCIENNE ÉCOLE FRANÇAISE DE VIOLON

PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE D'AUTEURS

#### Anet (Jean-Baptiste) (1661-1755).

*Premier Livre de Sonates à Violon seul Et la Basse continue* (1724). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 754.

*Deuxième Œuvre de M. Baptiste contenant Deux Suites de Pièces à deux Musettes, qui conviennent à la Flûte Traversière, Hautbois, Violons, comme aussi aux Vielles* (1726). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 6709, B. C.

*Sonates à Violon seul Et Basse Continue, Œuvre III* (1729). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 755.

*Second Œuvre de Musettes par M. Baptiste, Ordinaire de la Musique du Roy* (1730). B. N., V<sub>m</sub><sup>7</sup> 6710.

*Troisième Œuvre de Musettes Pour les Violons, Flûtes-traversières et Vielles, Par M. Baptiste, Ordinaire de la Musique du Roy* (1734). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 6711<sup>2</sup>.

#### Aubert (Jacques) (1683-1753).

*Sonates à Violon seul et Basse continue, Par M. Aubert, Ordinaire de la Chambre du Roy Et de l'Académie Royale, Intendant de la Musique de S. A. S. Monseigneur Le Duc, Livre I* (1719). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 735, B. C.

— *II<sup>e</sup> Livre* (s. d.) B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 735, B. C., B. Ar. (Mu. N<sup>o</sup> 454).

— *III<sup>e</sup> Livre* (s. d.) B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 735, B. C.

— *IV<sup>e</sup> Livre* (1731) B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 735, B. C.

*Concerts de Symphonie Pour les Violons, Flûtes et Hautbois, Par M. Aubert*

#### 1. Abréviations :

B. N. Bibliothèque Nationale.

B. C. Bibliothèque du Conservatoire.

B. Ar. Bibliothèque de l'Arsenal. Dans les indications relatives à cette bibliothèque, Mu. signifie Musique.

On trouvera dans les biographies des auteurs les titres *in extenso* des œuvres de ceux-ci.

Nous avons reproduit ici les incipit de ces titres en en respectant la graphie, et nos recherches ont porté presque exclusivement sur les bibliothèques parisiennes.

2. Dans le *Recueil d'airs pour la Vielle* Mu. N<sup>o</sup> 2547 (B. Ar.) se trouve (f<sup>o</sup> 31) la *Collinette* de M. Baptiste.



*Ordinaire de la Chambre du Roy et de l'Académie Royale, Intendant de la Musique de Feu S. A. S. M<sup>gr</sup> le Duc. Suite Première, Œuvre VIII<sub>1</sub> (1730). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 1160.*

B. Ar. (Mu. N° 195).

— *II<sup>e</sup> Suite (Œuvre IX) (1731).*

— *III<sup>e</sup> Suite (Œuvre X).*

— *IV<sup>e</sup> Suite (Œuvre XI) (1731).*

— *V<sup>e</sup> Suite (Œuvre XII).*

— *VI<sup>e</sup> Suite en Trio propre aussi pour les Violes et Musettes, Œuvre XIII (1733).*

*Pièces à Deux Violons ou à Deux Flûtes... Œuvre XV. B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 850. B. Ar. (Mu. N° 224).*

*Les Petits Concerts, Duo pour les Muzettes, Vielles, Violons, Flûtes et Hautbois, Œuvre XVI (1734).*

*Concerto à quatre Violons, Violoncello et Basse continue, Œuvre XVII (1735). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 1706. B. Ar. (Mu. N° 194).*

— *VII<sup>e</sup> Suite en Trio (Œuvre XVIII).*

— *VIII<sup>e</sup> Suite en Trio (Œuvre XIX).*

— *IX<sup>e</sup> Suite en Trio (Œuvre XX).*

— *X<sup>e</sup> Suite en Trio (Œuvre XXI).*

— *XI<sup>e</sup> (Œuvre XXII).*

— *XII<sup>e</sup> Suite en Trio (Œuvre XXIII) (1737).*

*Sonates à Deux Violons... Œuvre XXIV (1738).*

*Sonates à Violon seul et Basse continue, Livre V, Œuvre XXV.*

*Concerto à quatre Violons, Violoncello et Basse continue (Œuvre XXVI) (1739) (2<sup>e</sup> Livre). B. C. (Collection de la Salle).*

*Les Jolis Airs ajustés à deux Violons avec variations, 1<sup>er</sup> Livre, Œuvre XXVII.*

B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 1009.

*Les Jolis Airs... (2<sup>e</sup> Livre) (Œuvre XXVIII). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 1009.*

— *3<sup>e</sup> Livre (Œuvre XXIX). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 1009.*

— *4<sup>e</sup> Livre (Œuvre XXXI) (1749).*

— *5<sup>e</sup> Livre (Œuvre XXXII).*

— *6<sup>e</sup> Livre (Œuvre XXXIII).*

*Les Amusettes, pièces pour les Vielles, Musettes, etc. B. Ar. (Mu. N° 72).*

*Menuets nouveaux avec la Basse. B. Ar. (Mu. N° 330).*

#### Aubert (Louis) (1720-1800?).

*Sonates à Violon seul avec la Basse continue, Œuvre I (1750). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 794.*

*Six Symphonies à quatre, trois Violons obligés, avec Basse continue, Œuvre II . B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 1523 et V<sub>m</sub><sup>7</sup> 18913.*

#### Bailleux (Antoine).

*Méthode raisonnée pour apprendre à jouer du Violon (1798) B. N. V<sub>m</sub><sup>8</sup> c 13.*

**Barthélemon (François-Hippolyte) (1741-1808).**

## OEUVRES PUBLIÉES, A LONDRES

*Six Sonates for two Violins with a Thorough Bass* (Œuv. I) (vers 1765). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 1246. British Museum : g. 418.2.

*Six Sonates à Violon seul et Basse* (Œuv. II) (vers 1765). B. C. British Mus g. 436.

*Six Concertos for two Violins* (Œuv. III) (vers 1775). British Mus. h. 1672.

*Six Duets for two Violins* (Œuv. IV) (vers 1770?). British Mus. g. 421. g.

*Six Lessons with a favourite Rondo* (Œuv. V) (1775). British Mus. e. 390.

*Six Overtures for two Violins, two Oboes or Flutes, two French Horns...* (Œuv. VI) (1775?). British Mus. g. 474. a. 11.

*Six Petites Sonates pour le Piano-Forte ou pour le Clavecin* (1775?). British Mus. e. 5. e (1).

*The favourite solo Concertos for the Violin* (vers 1778). British Mus. h. 1613 a.

*Preludes for the Violin* (1790?). British Mus. f. 380 d (1).

## OEUVRES PUBLIÉES A PARIS

*Sonates à Violon seul et Basse* (1767).

*Trio pour deux Violons et Basse* (1767).

*Six Symphonies pour deux violons, deux hautbois, deux cors, alto et basse* (Œuvre I) (1769).

*Concerto à Violon principal exécuté au Concert Spirituel* (Œuvre IV) (1775).

**Bertheaume (1752-18...).**

*Six Sonates à Violon seul et Basse continue* (1769). B. C.

*Sonate pour le Violon dans le stile de Lolli* (après 1769). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 830. (manque) et B. C.

*Six Duo pour deux Violons mêlés de petits Airs variés, Œuvre III* (1786). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 902.

*Deux Sonates pour le Violon, Œuvre IV* (1787). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 829.

*Deux Concerto pour le Violon, Œuvre V* (1787). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 1716. |

*Deux Simphonies concertantes, la première pour deux Violons, la seconde pour deux Violons et Alto, Œuvre VI* (1787). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 1793.

*Trois Sonates, pour le Clavecin ou Forte-Piano avec Accompagnement d'un Violon, Œuvre VII* (1787). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 5356.

**Besson (Michel-Gabriel) (1689-1765).**

*Sonates A Violon seul Et la Basse continue, Livre premier* (1720). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 736.

**Bouvard (François) (1683-1760).**

*Premier Livre de Sonates A Violon seul Et la Basse continue* (1723). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 738.

**Branche (Charles-Antoine) (1722...).**

*Premier Livre de Sonates A Violon seul Et Basse* (1748). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 791.

*Concerto à Violon principal.* (Ms. -seul. la partie de violon principal, (s. d.) B. C.

**Brijon (Emile-Robert) (1720...).**

*Réflexions sur la musique et la vraie manière de l'exécuter sur le Violon* (1763). B. N. V<sub>10740</sub>.

**Brossard (Sébastien de) (1654-1730).**

*Sonate a due Violini e Viola di gamba obligata con Organo* (1695). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 1477. (Ms.)

*Fragments d'une méthode de Violon* (s. d., vers 1712). Ms. B. N. V<sub>m</sub><sup>8</sup> c. 1. Réserve.

**Canavas (Joseph) (1712-1776).**

*Sei Sonate A Violino Solo e Basso ossia Cimbalo...*, *Opera prima* (1739). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 767.

*Sonates A Violon seul Et Violoncelle, II<sup>e</sup> Œuvre* (1763-1774). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 768.

*Symphonie à trois Violons obligés, deux Hautbois, deux Cors, Viole et Basse* (1763).

*Sonata A Violino Solo, Alto viola o Cimbalo* (1767). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 769.

**Capron (Nicolas) (1740-1784).**

*Premier Livre De Sonates à Violon seul et Basse, Œuvre I<sup>er</sup>* (1768). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 817. B. C.

*Six Duo pour Deux Violons, Œuvre III<sup>e</sup>* (1777). B. C. (Recueil 44).

**Caraffe (Charles-Placide) (1730-1756).**

*Six Symphonies à trois Violons et une Basse* (1752). B. C.

**Cartier (Jean-Baptiste) (1765-1841).**

*L'Art du Violon ou Collection choisie dans les Sonates des Ecoles Italienne, Française et Allemande* (1798). B. C.

**Chamborn (Jochin-Michau).**

*Sonates à Violon seul et Basse, Livre I<sup>er</sup>* (1722), B. C.

**Clerambault (Louis-Nicolas) (1676-1749).**

*Sonates (manuscrites) à violon seul et basse et à deux violons et basse* (vers 1710). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 1157.

**Corrette (Michel) (1709-1795).**

*L'Ecole d'Orphée, Méthode Pour Apprendre facilement à jouer Du Violon Dans le goût François et Italien* (1738). B. C.

*L'Art de se perfectionner dans le Violon* (1782). B. C.

**Couperin (François)** (1668-1733).

*Sonates (manuscrites) en trio* (à partir de 1693). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 1136.

*Sonates (manuscrites) en trio*. Bib. de Lyon, N° 129 949.

*Le Parnasse ou l'Apothéose de Corelli* (à la suite des *Goûts réunis* de 1724). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 1870. Bib. de Versailles.

*Concert instrumental sous le titre d'Apothéose composé à la mémoire immortelle de l'incomparable Monsieur de Lully* (1725). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 1871.

*Les Nations, Sonades et Suites de Simphonies en Trio* (1726). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 1155. B. C.

**Cupis (Jean-Baptiste)** (1711-1788).

*Sonates A Violon seul Avec la Basse continue, 1<sup>re</sup> Œuvre* (1738). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 766.

*Sonates Pour le Violon, Second Œuvre* (postérieurement à 1742). B. C.

*Symphonies à quatre parties, Œuvre III*. B. C. (manque).

**Damoreau l'aîné (Etienne-Grégoire)**.

*Sonates A Deux Violons ou Dessus de Viole sans Basse, Œuvre 1<sup>re</sup>* (1754). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 860.

**Dandrieu (Jean-François)** (1682-1738).

*Livre de Sonates en Trio, Premier Œuvre* (1705). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 1130.

*Livre de Sonates A Violon seul, Second Œuvre*. (s. d.) (après 1733). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 734.

**Dauvergne (Antoine)** (1713-an V).

*Six Sonates En Trio Pour deux Violons avec La Basse continue, Œuvre 1<sup>re</sup>* (1739).

*Sonates à Violon seul avec La Basse continue, Œuvre second* (1739). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 771.

*Concerts De Symphonies à IV parties, Œuvre III* (1751). B. C. (Recueil 14).  
— (*Œuvre IV*) (1751). B. C. (Recueil 14).

**Denis (Martin)**.

*Sonates à Violon seul avec la Basse, Livre 1<sup>re</sup>* (1723).

— (*Œuvre II<sup>e</sup>*) (1727). B. C.

**Dornel (Louis-Antoine)** (16...-1755).

*Livre de Simphonies, contenant six Suites en Trio Pour les Flûtes, Violons, Hautbois, etc., Avec une Sonate en Quatuor* (1709). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 1134.

*Sonates à Violon seul Et Suites Pour La Flûte traversière Avec la Basse, Œuvre second* (1711). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 727.

*Sonates en Trio Pour les Flûtes allemandes, Violons, Hautbois, etc., Œuvre III<sup>e</sup>* (1713). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 1133.



**Dupont (Pierre).**

*Principes de violon par demandes et par réponse, par lequel toutes Personne pourront apprendre d'eux-mêmes à jouer dudit instrument* (1718, 2<sup>e</sup> édit., 1740). B. N. V<sub>m</sub><sup>8</sup> c. 2 et 3.

**Duval (François)** (1673-1728).

*Premier Livre de Sonates et autres pièces pour le Violon et la Basse* (1704). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 698. B. C.

*Second Livre De Sonates a III Parties Pour II Violons et la Basse* (1706). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 1131.

*Troisième Livre De Sonates Pour le Violon et la Basse* (1707). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 699. B. C. (Recueil N° 54).

*Quatrième Livre De Sonates* (1708). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 700.

*Cinquième Livre De Sonates à Violon seul et la Basse* (1715). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 701.

*Amusemens pour la Chambre, Sonates A Violon seul avec la Basse, Livre VI<sup>e</sup>* (1718). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 702.

*Les Idées musiciennes, Sonates à Violon seul avec la Basse* (1720), figuraient dans la Bibl. de Jules Ecorcheville.

**Exaudet (André-Joseph)** (1710-1763?).

*Six Sonates pour le Violon et la Basse, Œuvre I* (1714). Bib. Cons. Bruxelles, N° 26402.

*Six Sonates en Trio A deux Violons et Basse continue, Œuvre II* ((1751). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 1197. B. C.

*Sonates A Violon seul et Basse continue, Œuvre III<sup>e</sup>* (vers 1760). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 810.

*Concerto à Violon principal, deux Violons, Alto et Basse* (s. d.). Ms. Bib. de la ville d'Agen. II, 82.

**Favre (Antoine).**

*Second Livre De Sonates* (1731). B. N. V<sub>m</sub><sup>2</sup> 762.

**Francœur (François)** (1698-1787).

*Sonates à Violon seul et Basse continue, Livre I<sup>er</sup>* (1720). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 732.

— *II<sup>e</sup> Livre* (après 1730). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 732.

*Recueil de différents airs de Simphonies de M. Francœur, chevalier de l'Ordre du Roy et surintendant de sa Musique, dont le plus grand Nombre n'ont point été placées dans les ouvrages.* Ms. B. C.

**Francœur (Louis)** (vers 1692-1745).

*Premier Livre De Sonates A Violon seul et la Basse* (1715). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 731 et 4879.

*II<sup>e</sup> Livre De Sonates A Violon seul et Basse continue* (1726). B. C. (Recueil 53)

**Gaviniès (Pierre)** (1728-1800).

*Six Sonates A Violon seul et Basse, I<sup>er</sup> Œuvre* (1760). B. C. Bib. Cons. Bruxelles, N° 5689.

*Recueil D'Airs A Trois parties* (vers 1763). B. C.

*Six Sonates A Violon seul et Basse, III<sup>e</sup> Œuvre* (1764). B. C.

*Six Concertos à Violon Principal, Premier et second dessus, deux Hautbois, deux Cors, Alto et Basse, IV<sup>e</sup> Œuvre* (1764). B. C.

*Six Sonates à Deux Violons, Œuvre V<sup>e</sup>* (s. d.). B. Ar. (Mu. N<sup>o</sup> 384).

*Les Vingt-Quatre Matinées de P. Gaviniès, Exercices pour le Violon* (1800 ou 1794 d'après Gerber). B. N. V<sub>m</sub><sup>8</sup> c. 17.

*Trois Sonates pour le Violon, avec accompagnement de Violoncelle, dont l'une dite son Tombeau* (Ouvrage posthume).

*Concerto pour Violon principal.* Ms. B. C.

#### Guénin (Marie-Alexandre) (1744-1833).

*Six Trios Dont les Trois Premiers ne doivent s'exécuter qu'à Trois et les autres avec tout l'Orchestre, Œuvre I<sup>er</sup>* (avant 1769). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 1217, B. C.

*Concerto Del Signor Guénin.* Ms. [Œuvre II] (1769). B. C.

*Six Duos Pour deux Violons, Œuvre III<sup>e</sup>* (1775). B. C. (Recueil N<sup>o</sup> 44).

*Trois Symphonies A Premier et second dessus, Alto, Basse, deux Hautbois obligés et deux Cors ad libitum, Œuvre IV* (1776). B. C. (Recueils de symphonies, 13, 46, 104).

*Trois Sonates Pour le Clavecin ou le Piano-forte Avec Accompagnement de Violon, Œuvre V* (1781). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 5513 et 5520<sup>1</sup>.

*Trois Simphonies A premier et second Dessus, Alto, Basse, deux Hautbois et deux Cors, Œuvre VI* (1788). B. C. (Recueils de symphonies, 15, 32, 63, 146).

*Duo pour Harpe et Forte-piano avec accompagn<sup>t</sup> de Flûte et Cors.* Ms. B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 6122.

#### Guignon (Jean-Pierre) (1702?-1774).

*XII Sonate A Violino Solo e Basso... Opera prima* (1737). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 789 et 6122.

*VI Sonates A Deux Violoncelles, Basses de Viole ou Bassons, Second Œuvre* (1737). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 6352.

*Six Sonates A deux Violons, Flûte allemande et Violon, Et toutes sortes d'instruments égaux, III<sup>e</sup> Œuvre* (s. d.). B. C.

*Six Sonates en Trio, Œuvre IV* (antérieures à 1740). B. C. et Recueil 34.

*Six Sonates à Violon seul et Basse... Œuvre VI<sup>e</sup>* (après 1742). B. C. B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 796.

*Six Duos A deux Violons, Œuvre VII* (s. d.). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 852. B. C.

*Pièces de différents auteurs amplifiées et doublées* (s. d.), *Œuvre VIII* (vers 1746). B. C.

*Nouvelles Variations De divers Airs Et les Folies d'Espagne Amplifiées... Œuvre IX<sup>e</sup>* (vers 1746). B. C.

*Deux Sonates à Violon seul et Basse.* Mss. B. C.

*Deux Concerts de Ghignone* (s. d.). Mss. Bib. de Dresde, cx 312 (a, b).

*Menuet de Guignon.* Bib. Cons. Bruxelles, Recueil de Suites N<sup>o</sup> 30179.

#### Guillemain (Louis-Gabriel) (1705-1770).

*Premier Livre De Sonates à Violon seul avec la Basse continue* (1734). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 765. B. C. B. Ar. (Mu., N<sup>o</sup> 462 <sup>bis</sup>).

*XII Sonates en Trio pour les Violons et les Flûtes, Œuvre II* (s. d.). B. C.  
*Deuxième Livre De Sonates A Violon seul Avec la Basse continue, Œuvre III*  
 (1739). Bib. de M<sup>r</sup> Bréhant à Paris.

*VI Sonates A deux Violons sans Basse, Œuvre IV* (1739). B. C.

*II<sup>e</sup> Livre de Sonates A deux Violons sans Basse, Œuvre V<sup>e</sup>* (1739). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 851. B. C.

*VI Symphonies Dans le goût italien En Trio, Œuvre VI* (1740). B. C.

*Six Concertinos à Quatre Parties, Œuvre VII* (s. d.) (1740). Figuraient dans la Bib. de J. Ecorcheville.

*Premier Amusement à la mode Pour deux Violons ou Flûtes et Basse, Œuvre VIII*  
 (1740). B. C.

*Pièces pour deux Vielles, deux Musettes, Flûtes ou Violons, Œuvre IX* (s. d.).

*Sonates en Trio pour les Violons ou les Flûtes avec Basse (Deuxième Livre), Œuvre X* (s. d.).

*Troisième Livre de Sonates A Violon seul avec la Basse continue, Œuvre XI*  
 (s. d.) (1742).

*Six Sonates en Quatuors ou Conversations Galantes et amusantes entre une Flûte traversière, un Violon, une Basse de Viole et la Basse continue, Œuvre XII* (1743). B. C.

*Pièces De Clavecin en Sonates Avec accompagnement de Violon, Œuvre XIII*  
 (1745). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 1894 bis.

*Second Livre de Symphonies Dans le goût italien en Trio, Œuvre XIV* (1748). B. C.

*Divertissemens De Symphonies en Trio, Œuvre XV* (1751). B. C.

*Symphonies d'un goût nouveau en forme de Concerto pour les Musettes, Vielles, Flûtes ou Hautbois* (1752).

*Second Livre de Sonates en Quatuors, Œuv. XVII* (1756).

*Amusement pour le Violon seul composé de plusieurs Airs variés de différents Auteurs, Œuvre XVIII* (s. d.) [1762]. Figurait dans la Bib. de J. Ecorcheville.

*Fragments d'un Concerto.* Bib. c<sup>1</sup><sup>e</sup> d'Agen, II. 83.

#### Hanot (François) (1697-1770).

*Sei Sonate a Flauto traversa o Violino Solo e Basso continuo, Op<sup>a</sup> prima* (vers 1740). Bib. Conserv. Bruxelles, S. 3549.

*Six Sonates Pour un Violon ou Fl. Traversière avec la Basse continue, Livre II*  
 (1745). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 781.

#### Huguenot (Jacques-Christophe) (1680-1729).

*Premier Œuvre De Sonates Pour le Violon, la Basse et le Clavecin à II et à III* (1713). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 730.

#### L'Abbé le fils (Saint-Sevin, Joseph-Barnabé, dit) (1727-1802).

*Sonates A Violon seul, Œuvre I<sup>er</sup>* (1748) B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 792. B. C.

*Six Symphonies à trois Violons Et une Basse, Œuvre II* (vers 1754). Bib. Cons. Bruxelles, N<sup>o</sup> 6799.

*Premier Recueil d'Airs François et Italiens, Avec des variations, Pour Deux Violons, Deux Pardessus ou Pour une Flutte ou Hautbois avec un Violon* (vers 1754). B. C.

*Deuxième Recueil d'Airs François* (vers 1754). B. C.

*III<sup>e</sup> Recueil* (1760). B. C.

*IV<sup>e</sup> Recueil* (1761) à la suite des *Principes du Violon*. B. C.

*Principes du Violon pour apprendre le doigté de cet instrument et les différents Agréments dont il est susceptible* (1761). B. C. 143.

*Jolis Airs Ajustés et Variés Pour un Violon seul, Œuvre VII* (1763). B. C.

*Menuet de MM<sup>rs</sup> Exaudet et Granier, mis en grande Symphonie, avec des variations, pour deux Violons, Hautbois ou Flûtes, Alto viola, deux Cors, Violoncelle ou Basson* (1764).

*Six Sonates à Violon seul Et Basse, Œuvre VIII<sup>e</sup>* (vers 1764). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 793.

*Recueil Quatrième de Duos d'Opéra-Comique pour deux Violons* (1772).

**La Ferté (Charles-François-Grégoire de)** (1666-1746).

*Premier Livre De Sonates Pour le Violon Et la Basse* (1707). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 716.

**La Guerre (Elisabeth-Claude-Jacquet de)** (1664-1729).

*Sonates Pour le Violon et Pour le Clavecin* (vers 1701, publiées en 1707). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 1860.

*Sonates à deux Violons* (s. d.), Ms. B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 1111.

**Lamoninary (Jacques-Philippe)** (1707-1802).

*Six Sonates Pour Deux Violons Avec la Basse, Œuvre I<sup>er</sup>* (1749). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 1186. B. C. (Recueil 62).

*Six Trio Pour Deux Violons et la Basse, Œuvre II<sup>e</sup>* (1749). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 1187. B. C. (Recueil 62).

*Six Trio* (1753). *Œuvre III<sup>e</sup>* (1753). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 1188. B. C. (Recueil 62).

*Six Quatuors En Simphonies Pour deux Violons, Alto, Violoncelle obligé et Organo, Œuvre IV<sup>e</sup>* (1766). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 1289.

**Le Blanc.**

*Sonate A Violon seul Et Basse continue* (entre 1743 et 1748). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 783.

*La Chasse du S<sup>r</sup> Le Blanc* (même époque). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 783.

**Leclair (Jean-Marie Pâiné)** (1697-1764).

*Premier Livre de Sonates à Violon seul avec La Basse continue, Œuvre I* (1723). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 743. B. C. B. Ar. (Mu. N<sup>os</sup> 464, 465, 466, 486). Bib. Cons. Bruxelles.

*Second Livre de Sonates Pour le Violon et pour la Flûte traversière avec la Basse continue, (s. d.) Œuv. II* (vers 1728). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 746. B. C. B. Ar. (Mu. N<sup>os</sup> 464, 465, 486). Bib. Cons. Bruxelles.



*Sonates à deux Violons sans Basse, Troisième Œuvre* (1730). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 849. B. Ar. (Mu. N° 468). B. C. (Recueil 46).

*Sonates en Trio pour Deux Violons et la Basse continue, Œuvre IV* (s. d.) (vers 1730). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 1168. B. Ar. (Mu. N° 470). B. C. (Recueils 34, 35).

*Troisième Livre de Sonates à Violon seul avec la Basse continue, Œuv. V* (s. d.) (1734). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 747. B. C. Bib. Cons. Bruxelles. B. Ar. (Mu. N° 464).

*Première Récréation de Musique d'une exécution facile, Composée pour Deux Violons et la Basse continue, Œuvre VI*<sup>e</sup> (s. d.) [1737]. Hof Bibliothek de Vienne. B. C. (Recueil 36).

*Six Concerto a tre Violini, Alto, e Basso per Organo e Violoncello. Première Partie, Œuvre VII*<sup>e</sup> (s. d.) (vers 1737). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 1703. B. Ar. (Mu. N° 497).

*Deuxième Récréation de Musique d'une exécution facile composée Pour Deux Flutes ou pour Deux Violons et la Basse continue, Œuvre VIII*<sup>e</sup> (s. d.) (vers 1737). Hof bibliothek de Vienne. B. C. (Recueil 36).

*Quatrième Livre de Sonates à Violon seul avec la Basse continue, Œuvre IX* (s. d.) [1738]. B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 748. B. C. Bib. Cons. Bruxelles.

*VI Concerto a tre Violini, Alto e Basso per Organo e Violoncello. Parte seconda, Œuvre X* (s. d.) (vers 1743 ou 1744). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 1696.

*Second Livre de Sonates à Deux Violons sans Basse, Œuvre XII*<sup>e</sup> (s. d.) (vers 1747).

*Ouvertures et Sonates en Trio Pour Deux Violons avec la Basse continue, Œuvre XIII*<sup>e</sup> (1753). B. C. Hof bibliothek de Vienne.

*Trio pour Deux Violons et Basse, Ouvrage Postume* (s. d.). [1766] B. C.

*Sonate à Violon seul et Basse continue, Ouvrage Postume* (s. d.) [1767]. Bib. Cons. de Bruxelles.

### Leclair (Jean-Marie le second) (1703-1777).

*Premier Livre de Sonates à Violon seul avec la Basse continue* (1739). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 749.

*Sonates à Deux Violons Ou Dessus de Viole sans Basse, Œuvre II*<sup>e</sup> (avant 1751). B. C.

### Le Duc (Simon) (...-1777).

*Six Sonates pour Le Violon Avec Accompagnement d'un Alto, d'une Basse ou d'un Clavecin, Œuvre I*<sup>re</sup> (1768). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 820.

*Six Duo pour deux Violons, Œuvre III* (1771). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 888.

*Second Livre De Sonates pour le Violon, Œuvre IV* (1771). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 821.

*Six Trio pour deux Violons et une Basse, Œuvre V* (1772). B. C.

*Six Petits Duo, Pour deux Violons, de la plus grande facilité, Œuvre VI* (1771). B. C. (Recueil 42).

*Deux Symphonies concertantes* (1775-1776).

*Trois Concertos Pour le Violon, mis au jour par Le Duc le jeune, dont un posthume* (à partir de 1775). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 1721, 1722, 1723.

*Sonate posthume* (1782). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 822. B. C. Bib. Cons. Bruxelles.

**Lemaire (Jean).**

*Premier Livre De Sonates Pour le Violon Avec la Basse continue* (1739). B. C. et Recueil 47.

**Mangean (Etienne).**

*Concert De Symphonie Pour les Violons, Flutes et Hautbois. Suite première* (1735). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 1161.

— *Suite seconde* (1735).

*Sonates à deux Violons égaux sans Basse, troisième Œuvre* (1744). B. C. (Recueil 40).

*Sonates à Violon seul avec la Basse (Œuvre IV)*. (1744). Bib. Cons. Bruxelles N° 26427.

*Symphonie de Mangean* (cors, basson, hautbois) Ms. (s. d.). Bib. c<sup>1</sup><sup>e</sup> d'Agen, fonds d'Aiguillon. N° 133,

**Marchand (Joseph le fils) (16...-1747).**

*Suites de Pièces Mêlées de Sonates Pour le Violon et la Basse* (1707). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 718.

**Mascitti (Michel) (1664-1760).**

*Sonate A Violino solo col Violone o Cembalo e Sonate A due Violini, Violoncello e Basso Continuo, Opera prima* (1704). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 703. et V<sub>m</sub><sup>7</sup> 711. B. Ar. (Mu. N° 874).

*Sonate da Camera a Violino solo col Violone o Cembalo, Opera seconda* (1706). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 706 et 707. B. Ar. (Mu. N° 475).

*Sonate da Camera a Violino Solo col Violone o Cembalo, Opera Terza* (1707). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 708. B. Ar. (Mu. N° 476).

*Sonate A Violino solo e Basso, Sonate A Due Violini e Basso, Opera quarta* (1711). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 709.

*Sonate a Violino solo e Basso, Opera quinta* (1714). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 710.

*Sonate* — «—, *Opera sesta* (1722). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 6420. (Édition anglaise.)

*Sonate a Violino solo e Basso, e Quattro Concerti a sei Due Violini e Basso del Concertino e d'un Violino, Alto viola, col Basso di Ripieno, Opera settima* (1727).

B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 712 et 713.

*Sonate A Violino solo e Basso, Opera ottava* (1731). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 714.

*Sonate* — «—, *Opera Nona* (1738). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 715.

**Mathieu (Julien-Amable) (1734-1814).**

*Six Sonates A Violon seul Et la Basse continue, Œuvre I* (1756). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 812. B. C.

*Six Trios Pour Deux Violons et la Basse, Œuvre II* (1756). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 1228.

*Six Sonates En Duo pour deux Violons, Œuvre III* (1764). B. C.

*Six Sonates A Violon seul et la Basse continue, Œuvre IV* (1765). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 813. B. C.

**Miroglio (Jean-Baptiste, le cadet).**

*Six Sonates A Violon seul et Basse, Œuvre I<sup>er</sup>* (avant 1750). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 786 et 788.

— *Œuvre II<sup>o</sup>* (1750). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 787 et 3404.

*Ouvertures A quatre parties, III<sup>o</sup> Œuvre* (1751). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 1519 et 3403.

*Six Sonates A Deux Violons Sans Basse, Œuvre IV<sup>o</sup>* [1753]. B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 856.

*Six Symphonie à Grande Orchestre Pour Deux Violons et Basse, Alto Viola, Les Cors ad libitum, Œuvre X* (1764). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 1520. — La Bib. du Conservatoire de Bruxelles possède 4 *Sinfonie a 2 corni, 2 violini, viola e basso* (N<sup>o</sup> 7765).

**Miroglio (Pierre, l'ainé).**

*Sonate A Violino e Basso, Opera Prima* (1741). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 785.

**Mondonville (Jean-Joseph Cassanéa de) (1711-1772).**

*Sonates Pour le Violon avec la Basse continue, Livre I<sup>er</sup>* (1733). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 763. B. C.

*Sonates en Trio Pour deux Violons ou Flûtes, Avec la Basse continue, Œuvre second* (1734). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 1169. B. Ars. (Mu. N<sup>o</sup> 479). B. C.

*Pièces de Clavecin En Sonates, Avec accompagnement de Violon, Œuvre III* (s. d.) (vers 1734). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 1893. B. C. B. Ar. (Mu. N<sup>o</sup> 184).

*Les Sons Harmoniques, Sonates A Violon seul Avec La Basse continue, Œuvre IV<sup>o</sup>* (s. d.) (vers 1738). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 764. B. C.

*Pièces de Clavecin Avec Voix ou Violon, Œuvre V* (s. d.) [1748]. B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 742, 1158, 1912. Bib. Cons. Bruxelles, N<sup>o</sup> 6858.

*Sei Sonate a quattro* (Arrang<sup>t</sup>). Ms. B. C.

**Mondonville (Jean Cassanéa de), le jeune (1716...).**

*Six Sonates A Violon seul et Basse continue, Œuvre I* (1767). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 818.

**Montéclair (Michel Pinolet, dit) (1667-1737).**

*Méthode facile pour apprendre à jouer du violon, avec un abrégé des principes de musique nécessaires pour cet instrument* (1712). B. N. V<sub>m</sub><sup>8</sup> c. 1.

**Navoigille (Guillaume et Julien).**

(Guillaume : 1745-1810?).

(Julien : 1749...).

a) Guillaume :

*VI Duetti a Due Violini, Op. II* (1765). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 886.

*VI Sonates A Deux Violons Et Basse, Op. III* (vers 1766). B. C. (Recueil 19).

*Six Symphonies A grand Orchestre, Œuvre V* (1775). B. C. (Recueil 39).

*Six Trios Pour Deux Violons et Basse, Œuvre X* (vers 1777). B. C. (Recueil 19).

b) Julien :

*Six Romances et Six Rondeaux Pour le Pianoforte ou Harpe Avec Accompagnement de deux Violons ad libitum, Œuvre IV* [1786]. B. C.

**Pagin (André-Noël)** (1721...).

*Sonates A Violon seul Et Basse continue, Premier Œuvre* (1748). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 798.

**Paisible** (...1783).

*Deux Concerto A Violon principal, Premier et second Dessus, Alto et Basse, Flûtes ou Hautbois et deux Cors, Œuvre I<sup>er</sup>* (1771). B. C. Bib. Cons. Bruxelles. N° 5779.

**Papavoine.**

*Six Symphonies Pour deux Violons, Alto viola et Basse, Œuvre I* (1752). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 1508.

*Pièces de Clavecin avec accompagnement de Violon, Œuvre II* (1755).

*Six Symphonies à quatre parties avec un Basson ou Violoncelle obligé, Œuvre III* (1755).

*Sonate à Violon seul avec la Basse, Œuvre VI* (1764).

*Duos à la Grecque à deux Violons, Œuvre VII* (1764).

*Symphonie avec Hautbois, Flûtes, Cors de chasse, Œuvre VIII* (1764).

*Quatuor.* Ms. B. C.

**Piani dit Desplanes.**

*Sonate a Violino solo e Violoncello col Cimbalo, Opera prima* (1712). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 717.

**Piffet le cadet.**

*Sonates en duo Pour le Violon qui peuvent se jouer sur la Musette et Vielle* (s. d.) (vers 1750). B. C. N° 17053.

*Six Sonates A Violon seul et Basse* (s. d.) (vers 1750). B. C. N° 17054.

**Quentin (Bertin, l'aîné).**

*Sonates à Violon seul et pour la Flûte avec la Basse continue, Premières Œuvres* (s. d.) [1730]. B. C.

**Quentin (Jean-Baptiste le cadet).**

*Sonates à Violon seul et Basse continue, Livre I* (1724). B. C.

*Sonates —, Livre II* (1726). B. C.

*Sonates —, Livre III* (1728). B. C.

*Sonates en Trio Pour deux Violons, Flûtes Traversières et Basse continue, Œuvre IV* (1729). B. C.

— *II<sup>e</sup> Livre* (s. d.). B. C. (Recueil 28).

— *III<sup>e</sup> Livre* (s. d.). B. C. (Recueil 33).

— *IV<sup>e</sup> Livre* (s. d.). Bib. de la ville d'Agen, fonds d'Aiguillon II.

*Sonates en Trio et à quatre parties pour Violons, Flûtes traversières et la Basse continue, V<sup>e</sup> Livre* (s. d.). Bibl. de la ville d'Agen, fonds d'Aiguillon II.



- VI<sup>e</sup> Livre (s. d.).
- VII<sup>e</sup> Livre (s. d.). B. C. (Recueil 37).
- VIII<sup>e</sup> Livre (s. d.).
- IX<sup>e</sup> Livre (s. d.).
- X<sup>e</sup> Livre (s. d.).

*Sonates à Violon seul, Flûte et Basse continue, IV<sup>e</sup> Livre. B. C.*

*Sonates en Trio et à quatre parties pour Violons, Flûtes traversières et la Basse continue, XI<sup>e</sup> Livre (s. d.).*

- XII<sup>e</sup> Livre (s. d.).

*Sonate en Trio et Symphonie en Trio et à quatre parties, Œuvre XVII (s. d.). B. C. (Recueil 35).*

*Sonates en Trio Pour deux Violons, Flûtes traversières Et la Basse continue, XIII<sup>e</sup> Livre (s. d.). B. C.*

### Rameau (Jean-Philippe) (1683-1764).

*Pièces de Clavecin en Concert avec un Violon ou une Flûte et une Viole ou un Violon (1741). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 5309, 5310, 5311 et V<sub>m</sub><sup>7</sup> 3608, 3614, 3615. B. C. B. Ar. (Mu. N<sup>o</sup> 184).*

### Rebel (Jean-Fery) (1666-1747).

*Pièces Pour le Violon Avec la Basse Continue, Divisées Par Suites de Tons (1705). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 703.*

*Caprice (1711). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 1149.*

*Boutade (1712). B. C. (Recueil 47).*

*Recueil De Douze Sonates à II et III parties, avec La Basse chiffrée (1695), paru en (1712-1713). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 1132.*

*Sonates à Violon seul Mellées de plusieurs Récits pour la Viole, Livre II<sup>e</sup>. Première Partie, Seconde partie (1713). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 704.*

*Les Caractères De la Dance, Fantaisie (1715). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 1150. B. C. (Recueil 47). Bib. de Dresde.*

*La Terpsichore, Sonate (1720).*

*Fantaisie (1727). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 1151.*

*Les Plaisirs Champêtres (1734). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 1152. B. C. (Rec. 47).*

*Les Elémens, Symphonie nouvelle (1737). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 1153. B. C. (Recueil 47).*

### Robineau (l'abbé Alexandre-Auguste) (1745?..).

*Sonates A Violon seul Et Basse (1768-1770). B. C.*

### Rougeon l'aîné.

*Pièces de Différens Auteurs A Deux Violons Amplifiées et Doublées, Œuvre I<sup>er</sup> (1750). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 1008.*

### Saint-Georges (J. Chevalier de) (1745-1799).

*Six Quatuors A deux Violons, Alto et Basse... Œuvre I<sup>er</sup> (1773). B. C. (Recueil 12.) B. Ar. (Mu. N<sup>o</sup> 197 bis).*

*Deux Concerto A Violon principal. Premier et second Dessus Alto et Basse, Hautbois ou Flûtes, et deux Cors ad libitum, Œuvre de Concertos I* (1773). B. C.

*Deux Concertos A Violon principal... Œuvre II* (1775). B. C. Biblioth. Cons. Bruxelles.

*Deux Concertos A Violon principal... Œuvre III* (1775). B. C. B. N. Ms. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 4807 (Concerto II). Bib. Cons. Bruxelles.

*Concerto à Violon principal... Œuvre IV* (1775). B. C.

*Deux Concerto A Violon principal... Œuvre V* (1775). B. C. Le British Museum possède le Concerto I.

*Deux Concertos Pour un Violon principal... Œuvre VII* (vers 1776). B. C.

*IX<sup>e</sup> Concerto Pour le Violon, Œuvre VIII* (vers 1776). B. C. B. Ar. (Mu. N° 197 bis).

*Symphonies Concertantes à Deux Violons Principales, Premier et second Violon, Alto et Basse, Œuvre IX* [1778]. B. C. Bib. Cons. Bruxelles, N° 782 (Symphonies 5 et 6 d'un recueil de même titre que l'œuvre IX, mais ne portant pas de N° d'œuvre).

*Six Quartetto concertans pour deux Violons, Alto et Basse, sans n° d'œuvre*, B. Ar. (Mu. N° 197 bis).

*Concertos X et XI pour le Violon*. B. Ar. (Mu. N° 197 bis).

*Trois Sonates Pour le Clavecin ou Forte Piano, avec accompagnement de Violon obligé (I<sup>re</sup> Œuvre de clavecin)* (1781). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 5601.

*Six Sonates Pour le Violon, Œuvre Postume, I<sup>er</sup> Livre* (1779 ou 1800?). British Museum.

### Senallié (Jean-Baptiste) (vers 1687-1730).

*Premier Livre de Sonates à Violon seul avec la Basse continue* (1710). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 719, 720. B. Ar. (Mu. N° 486).

*Deuxième Livre De Sonates à Violon seul avec la Basse continue* (1712). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 721, 722. Ms. in-f°. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 725. Bib. Ar. (Mu. N° 486.)

*Sonates à Violon seul avec la Basse, Livre III* (1716). B. C. (3 exemplaires), B. Ar. (Mu. N° 486).

*Quatrième Livre de Sonates à Violon seul avec la Basse* (1721). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 723. B. Ar. (Mu. N° 487, 488).

*Sonates à Violon seul avec la Basse, Œuvre V* (1727). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 724. B. Ar. (Mu. N° 489.)

*Sonates De Senallié Ajustées Pour les Musettes et Vieilles* (s. d.). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 6739.

### Sohier (Charles-Joseph-Balthazar) (1728-1759).

*Sonates A Violon seul Et Basse continue, Premier Œuvre* (1750). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 782.

*Simphonies à quatre parties, Œuvre second* (1754). B. C. (Recueil 14.)

### Tarade (Théodore-Jean) (1731-1788).

*Premier Recueil Des plus beaux Airs et La Romance de M. Garignès Varié pour deux Violons ou pour un seul* (1773). B. C.

*Les Amusemens d'un Violon seul ou 2 Recueils d'airs connus et autres, variés* (s. d.) (vers 1773). B. C.

*Nouveaux Principes de Musique et de Violon* (1774).

**Touchemoulin (Joseph) (1727?-1801).**

*Six Symphonies à 4 parties, Œuvre I* (1761).

*Sonata A Violino Solo e Basso*, Ms. Cons. Bruxelles (vers 1770).

*Deux Concerto à Violon principal, Œuvre II* (1775).

**Travenol (Louis-Antoine) (1698-1783).**

*Premier Livre de Sonates A Violon seul Avec La Basse continue* (1739). B. C.

**Tremais (de).**

*Sonates Pour le Violon Et pour la Flûte Avec la Basse continue, Œuvre I<sup>re</sup>* (1736). Figuraient dans la Bib. de J. Ecorcheville.

*Sonates A deux Violons sans Basse, Œuvre II* (s. d. vers 1737). B. C. (Recueil 40). Figuraient dans la Bib. de J. Ecorcheville.

*Sonates A Violon seul Et Basse continue, Œuvre IV* (s. d. vers 1740). B. C. Figuraient dans la Bib. de J. Ecorcheville.

**Vachon (Pierre).**

*Six Sonates A Violon seul Et Basse, Œuvre I<sup>er</sup>* (avant 1761). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 819.

*Six Symphonies à 4 parties, Œuvre II* (1761).

*Six Sonates A Violon seul et Basse, Œuvre III* (postérieure à 1761). B. C.

*Six Trios for two Violins and a Thorough Bass for the Harpsichord, Opera IV* (vers 1772). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 1245.

*Six Trios Pour Deux Violons et Violoncelle, Œuvre V* (vers 1772). B. C.

*Six Quatuors pour deux Violons, Alto et Basse, Œuvre VII* (1773). Bib. Cons. Bruxelles, N° 24708 (Ed<sup>on</sup> anglaise).

**Vibert (Nicolas) (1710-1772).**

*Sonates A Deux Violons, Œuvre I<sup>er</sup>* (1752). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 857.

*Six Sonates A Trois, Deux Violons et Basse, II<sup>e</sup> Œuvre* (1752). B. N. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 1180. B. C. (Recueil 20).

*Première Suite D'Airs Gratieux En trio, Pour deux Pardessus de Violle ou deux Violons avec la Basse, Œuvre III* (vers 1739). B. C. (Recueil 20).

*Deuxième —, Œuvre IV* (vers 1760). B. C. (Recueil 20).

*Troisième —, Œuvre V* (vers 1760). B. C. (Recueil 20).

# CATALOGUE

## DES ŒUVRES DE L'ANCIENNE ÉCOLE FRANÇAISE DE VIOLON

RANGÉES PAR ORDRE CHRONOLOGIQUE

---

Seules figurent ici les œuvres qui sont datées ou dont nous avons pu déterminer exactement ou approximativement les dates. Pour chaque œuvre, nous indiquons autant que possible son importance en mentionnant le nombre de compositions qui la constituent. Dans chaque année les auteurs sont rangés par ordre alphabétique.

A partir de 1692

**Couperin (Fr.).** — *Sonates en trio manuscrites* (7 Sonates<sup>4</sup>).

1695

**Brossard (S. de).** — *Sonates à 2 violons et basse. Sonates à violon seul et basse* (4 Sonates).

**La Guerre (M<sup>ne</sup> de).** — *Sonates à 2 violons et basse* (manuscrites) (6 Sonates).

**Rebel (J.-F.).** — *Recueil de 12 Sonates à 2 et à 3 parties*, publié en 1712-1713.

1699

**Toinon.** — *Recueil de Trios nouveaux* (12 pièces).

1704

**Duval (Fr.).** — *1<sup>er</sup> Livre de Sonates pour le violon et la basse* (6 Suites et 6 Sonates<sup>2</sup>).

**La Guerre (M<sup>ne</sup> de).** — *Sonates pour le violon et pour le clavécin* (6 Sonates publiées en 1707).

**Mascitti (M.).** — *Sonate a violino solo e Sonate a due violini e basso*, Op. I (12 Sonates).

1705

**Dandrieu (J.-Fr.).** — *Livre de Sonates en trio*, Op. I (6 Sonates).

**Rebel (J.-F.).** — *Pièces pour le violon avec la basse continue divisées par suites de tons* (3 Suites).

1706

**Duval (Fr.).** — *Second Livre de Sonates à 3 parties pour 2 violons et la basse* (6 Sonates).

**Mascitti (M.).** — *Sonate da camera a violino solo*, Op. II (14 Sonates).

1. De ces sept sonates, 4 appartiennent au recueil Vm<sup>2</sup> 1456, 1 figure dans les *Nations* de 1726, et 2 nouvelles sonates (*La Sultane* et *La*

*Superbe*) se trouvent dans le recueil de Lyon : nos 129, 949.

2. Privilège du 12 août 1704.



## 1707

- Duval (Fr.). — *Troisième Livre de Sonates pour le violon et la basse* (12 Sonates).  
 La Ferté (C.-F.-G. de). — *Livre de Sonates pour le violon et la basse*<sup>1</sup> (12 Sonates).  
 Marchand le fils. — *Suite de Pièces mêlées de Sonates pour le violon et la basse*<sup>2</sup>  
 Mascitti (M.). — *Sonate da camera a violino solo col violone o cembalo*, Op. III  
 (12 Sonates).

## 1708

- Duval (Fr.). — *Quatrième Livre de Sonates* (8 Sonates).

## 1709

- Dornel (A.). — *Livre de Simphonies en trio*, OEuvre I (6 Suites).

## vers 1710

- Clérambault (L. N.). — *6 Sonates manuscrites, violon et basse*.

## 1710

- Senallié (J.-B.). — *I<sup>er</sup> Livre de Sonates à violon seul et basse continue* (10 Sonates).

## 1711

- Dornel (A.). — *Sonates à violon seul et Suites pour la flûte traversière et la basse*,  
 OEuv. II (8 Sonates).  
 Mascitti (M.). — *Sonate a violino solo, e Sonate a due violini*, Op. IV (8 Sonates.  
 à v. s., 6 à 3).  
 Rebel (J.-F.). — *Caprice*.

## 1712

- Montéclair (M.-P.). — *Méthode facile pour apprendre à jouer du violon*<sup>3</sup>.  
 Piani dit Desplanes (A.). — *Sonates à violon seul et v<sup>lle</sup> avec le clavecin* (12 Sonates<sup>4</sup>).  
 Rebel (J.-F.). — *Boutade*.  
 Senallié (J.-B.). — *II<sup>e</sup> Livre de Sonates à violon seul et basse continue* (10 Sonates).

## 1713

- Huguenet (J.). — *Premier OEuvre de Sonates pour le violon, la basse et le clavecin, à 2 et à 3* (12 Sonates<sup>5</sup>).  
 Rebel (J.-F.). — *Sonates à violon seul mêlées de plusieurs récits pour la viole*,  
 Livre II (12 Sonates).

## 1714

- Mascitti (M.). — *Sonate a violino solo e basso*, Op. V. (12 Sonates).

## 1715

- Duval (Fr.). — *Cinquième Livre de Sonates à violon seul et basse* (8 Sonates<sup>6</sup>).

1. Privilège du 10 septembre 1707.

2. Privilège du 12 août 1707.

3. Privilège du 20 mai 1709.

4. Privilège du 29 mai 1712.

5. — du 22 janvier 1713.

6. — du 14 janvier 1715 (renouvellement).

- Francœur (L.). — *1<sup>er</sup> Livre de Sonates à violon seul et basse* (8 Sonates<sup>1</sup>).  
 Rebel (J.-F.). — *Les Caractères de la Danse. Fantaisie.*

## 1716

- Senallié (J.-B.). — *Sonates à violon seul et basse, Livre III* (10 Sonates).

## 1718

- Dupont (P.). — *Principes de violon par demandes et par réponses*<sup>2</sup>.  
 Duval (Fr.). — *Amusemens pour la chambre, Sonates à violon seul avec la basse,*  
*Livre VI<sup>e</sup>* (6 Sonates).

## 1719

- Aubert (J.). — *Sonates à violon seul et basse continue, Livre I* (10 Sonates<sup>3</sup>).

## après 1719

- Aubert (J.). — *2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> Livres de Sonates à violon seul et basse* (20 Sonates).

## 1720

- Besson (G.). — *Sonates à violon seul et basse*<sup>4</sup> (10 Sonates).  
 Duval (Fr.). — *Les Idées musiciennes, Sonates à violon seul et basse, Livre VII.*  
 (6 Sonates).  
 Francœur (Fr.). — *Sonates à violon seul et basse, Livre I* (10 Sonates<sup>5</sup>).  
 Rebel (J.-F.). — *La Terpsichore, Sonate.*

## 1721

- Senallié (J.-B.). — *4<sup>e</sup> Livre de Sonates à violon seul et basse* (10 Sonates).

## 1722

- Chamborn (J.-M.). — *Sonates à violon seul et basse, Livre I* (10 Sonates).  
 Mascitti (M.). — *Sonate a violino solo e basso, Op. VI.* (15 Son., la dernière à 3).

## 1723

- Bouvard (Fr.). — *1<sup>er</sup> Livre de Sonates à violon seul et basse*<sup>6</sup> (8 Sonates).  
 Denis (M.). — *Sonates à violon seul et basse, Livre I*<sup>7</sup> (12 Sonates).  
 Leclair (J.-M. I.). — *1<sup>er</sup> Livre de Sonates à violon seul et basse*<sup>8</sup> (12 Sonates).

## 1724

- Anet (J.-B.). — *Premier Livre de Sonates a violon seul et basse continue*<sup>9</sup> (12 Sonates).  
 Couperin (Fr.). — *Le Parnasse ou l'Apothéose de Corelli.*  
 Quentin (J.-B.). — *Sonates à violon seul et basse continue, Livre I*<sup>10</sup> (10 Sonates<sup>1</sup>).

1. Privilège du 9 mai 1715.

2. — du 23 septembre 1717.

3. — du 3 octobre 1719.

4. — du 26 juillet 1720.

5. — du 22 août 1720.

6. Privilège du 26 juillet 1723.

7. — du 4 novembre 1722.

8. — du 12 octobre 1723.

9. — du 31 mai 1724.

10. — du 23 novembre 1724.

## 1725

Couperin (Fr.). — *Concert instrumental sous le titre d'Apothéose de l'incomparable M. de Lully.*

## 1726

Anet (J.-B.). — *Deuxième œuvre de M. Baptiste contenant deux Suites de pièces* (2 Suites).

Couperin (Fr.). — *Les Nations, Sonades et Suites de Symphonies en trio* (4 Suites).

Franccœur (L.). — *II<sup>e</sup> Livre de Sonates à violon seul et basse* (8 Sonates).

Quentin (J.-B.). — *Sonates à violon seul et basse. Livre II* (10 Sonates).

## 1727

Denis (M.). — *Sonates à violon seul et basse, Livre II* (12 Sonates).

Mascitti (M.). — *Sonate a violino solo e basso e quattro Concerti a sei, Op. VII.* (8 Son. et 4 Concertos).

Senallié (J.-B.). — *Sonates à violon seul et basse, Œuvre V* (10 Sonates).

## vers 1728

Leclair (J.-M. I.). — *II<sup>e</sup> Livre de Sonates à violon seul avec la basse, Œuv. II* (12 Sonates).

## 1728

Quentin (J.-B.). — *Sonates à violon seul et basse, Liv. III* (10 Sonates).

## 1729

Anet (J.-B.). — *Sonates à violon seul et basse, Œuvre III* (10 Sonates).

Quentin (J.-B.). — *Sonates en trio, Œuvre IV* (6 Sonates).

Rebel (J.-F.). — *Fantaisie.*

## 1730

Anet (J.-B.). — *Second œuvre de musettes, Œuv. IV* (2 Suites).

Aubert (J.). — *Première Suite de Concerts de Symphonie en trio, Œuvre VIII.*

Leclair (J.-M. I.). — *Sonates à 2 violons sans basse, Œuvre III* (6 Sonates).

Quentin (l'ainé). — *Sonates à violon seul avec la basse* (10 Sonates).

## vers 1730

Leclair (J.-M. I.). — *Sonates en trio, Œuvre IV* (6 Sonates).

## après 1730

Franccœur (Fr.). — *Sonates à violon seul et basse, II<sup>e</sup> Livre* (12 Sonates).

## 1731

Aubert (J.). — *Sonates à violon seul et basse, Livre IV* (10 Sonates).

— *Deuxième, troisième, quatrième Suites de Concerts de symphonie en trio* (3 Suites).

Favre (A.). — *Second Livre de Sonates* (6 Sonates<sup>1</sup>).

Mascitti (M.). — *Sonate a violino solo e basso, Op. VIII* (12 Sonates<sup>2</sup>).

1. Privilège du 15 novembre 1731.

2. Privilège du 26 janvier 1731.

après 1731

Aubert (J.). — *Cinquième Suite de Concerts de symphonie.*

1733

Aubert (J.). — *Sixième Suite de Concerts de symphonie en trio.*

Mondonville (J.-J.-C. de). — *Sonates pour violon et basse, Liv. I (6 Sonates).*

après 1733

Aubert (J.). — *Pièces à 2 violons ou à 2 flûtes, OEuvre XV (3 Suites).*

Dandrieu (J.-Fr.). — *Libre de Sonates à violon seul, OEuv. II (6 Sonates).*

1734

Anet (J.-B.). — *Troisième OEuvre de musettes (2 Suites).*

Aubert (J.). — *Les petits concerts, duos pour les musettes, vielles, violons etc., OEuvre XVI.*

Guillemain (L.-G.). — *Premier Livre de Sonates à violon seul et basse<sup>1</sup> (12 Sonates).*

Leclair (J.-M. I). — *Troisième Livre de Sonates à violon seul et basse (12 Sonates).*

Mondonville (J.-J.-C. de). — *Sonates en trio pour 2 violons et basse, OEuvre II (6 Sonates).*

Rebel (J.-F.). — *Les Plaisirs champêtres.*

vers 1734

Mondonville (J.-J.-C. de). — *Pièces de clavecin en Sonates avec accompagnement de violon, OEuv. III (6 Sonates).*

après 1734

Guillemain (L.-G.). — *Douze Sonates en trio.*

1735

Aubert (J.). — *Concertos à 4 violons, OEuv. XVII (6 Concertos).*

Mangean (E.). — *Concert de symphonie pour les violons, Suite première<sup>2</sup>.*

— *D<sup>e</sup> Suite seconde.*

après 1735

Aubert (J.). — *7<sup>e</sup>, 8<sup>e</sup>, 9<sup>e</sup>, 10<sup>e</sup>, 11<sup>e</sup> Suites en trio.*

1736

Tremais (de). — *Sonates pour le violon et pour la flûte avec la basse, OEuvre I (12 Sonates).*

1737

Aubert (J.). — *Douzième Suite de Concerts de symphonie en trio, OEuvre XXIII.*

Guignon (J.-P.). — *XII Sonate a violino solo e basso, OEuv. I<sup>3</sup>.*

— *VI Sonates à 2 violoncelles, OEuvre II.*

1. Privilège du 29 mars 1734.

2. — du 7 décembre 1734.

3. Privilège du 18 avril 1737.



Leclair (J.-M. I). — *Première récréation de musique à 2 violons et basse*, Œuvre VI.

Rebel (J.-F.). — *Les Eléments, symphonie nouvelle*.

vers 1737

Leclair (J.-M. I). — *Six Concertos*, Œuvre VII.

— *Deuxième récréation de musique à 2 violons et basse*, Œuvre VIII.

Tremais (de). — *Sonates à 2 violons sans basse*, Œuv. II (6 Sonates).

1738

Aubert (J.). — *Sonates à 2 violons sans basse*, Œuvre XXIV (6 Sonates).

Corrette (M.). — *L'Ecole d'Orphée*.

Cupis (J.-B.). — *Sonates à violon seul et basse*, Livre I<sup>1</sup> (6 Sonates).

Leclair (J.-M. I). — *Quatrième Livre de Sonates à violon seul et basse*, Œuvre IX (12 Sonates).

Mascitti (M.). — *Sonate a violino solo e basso*, Op. IX (12 Sonates).

vers 1738

Mondonville (J.-J.-C. de). — *Les sons harmoniques*, Œuvre IV (6 Sonates).

après 1738

Aubert (J.). — *Cinquième Livre de Sonates à violon seul et basse*, Œuvre XXV (6 Sonates).

1739

Aubert (J.). — *Concerto à 4 violons (II<sup>e</sup> Livre)*, Œuvre XXVI (4 Concertos).

Canavas (J.). — *Sei Sonate a violino solo e basso*, Op. 1<sup>2</sup>.

Dauvergne (A.). — *Six Sonates en trio*, Œuvre I.

— *Sonates à violon seul et basse*, Œuvre II (12 Sonates).

Guillemain (L.-G.). — *Deuxième Livre de Sonates à violon seul avec la basse*, Œuvre III<sup>3</sup> (12 Sonates).

— *Six Sonates à 2 violons sans basse*, Œuvre IV.

— *Deuxième Livre de Sonates à 2 violons sans basse*, Œuvre V (6 Sonates).

Leclair (J.-M. II). — *Premier Livre de Sonates à violon seul avec la basse*<sup>4</sup>, Œuvre I (12 Sonates).

Lemaire (J.). — *Premier Livre de Sonates pour le violon avec la basse continue*<sup>5</sup> (6 Sonates).

Travenol (L.-A.). — *Premier Livre de Sonates à violon seul avec la basse*<sup>6</sup> (6 Sonates).

après 1739

Aubert (J.). — *Les jolis airs* (Livres I, II, III) (30 Suites).

1740

Guillemain (L.-G.). — *Six Symphonies dans le goût italien en trio*, Œuvre VI.

1. Privilège du 12 janvier 1738.

2. Privilège du 3 avril 1739.

3. Annoncé dans le *Mercur* de juin 1739.

4. Privilège du 6 septembre 1739.

5. — du 22 décembre 1738.

6. — du 30 juin 1735.

- *Six Concertinos à 4 parties*, OEuvre VII.  
 — *Premier amusement à la mode pour 2 violons et basse*, OEuvre VIII.

vers 1740

- Guillemain (L.-G.). — *Pièces pour 2 vielles ou violons*.  
 — *Sonates en trio pour les violons avec basse*, II<sup>e</sup> Livre (12 Sonates).  
 Hanot (Fr.). — *Sei Sonate a flauto traversa o violino solo e basso continuo*, Op. I.  
 Tremais (de). — *Sonates à violon seul et basse*, OEuvre IV (6 Sonates).

1741

- Miroglio (P.). — *Sonate a violino solo e basso*, Op. I (6 Sonates).  
 Rameau (J.-Ph.). — *Pièces de clavecin en concert avec un violon ou une flûte et une viole ou un 2<sup>e</sup> violon*, (5 Concerts).

avant 1742

- Guignon (J.-P.). — *Six Sonates en trio*, OEuvre IV.

1742

- Guillemain (L.-G.). — *Troisième Livre de Sonates à violon seul avec la basse*.  
 OEuvre XI.

après 1742

- Cupis (J.-B.). — *Sonates à violon seul et basse*, Second OEuvre (7 Sonates).  
 — *Symphonies à 4 parties*, OEuvre III.  
 Guignon (J.-P.). — *Six Sonates à violon seul et basse*, OEuvre VI.  
 — *Six Duos à 2 violons*, OEuvre VII.

1743

- Guillemain (L.-G.). — *Six Sonates en quatuors ou conversations galantes et amusantes*, OEuvre XII.  
 Leclair (J.-M. I). — *Sei Concerto a tre violini* (II<sup>e</sup> Livre), OEuvre X.

1744

- Exaudet (A.-J.). — *Six Sonates pour le violon et la basse*, OEuvre I<sup>1</sup>.  
 Mangean (E.). — *Sonates à deux violons égaux sans basse*, OEuvre III. (6 Sonates).

1745

- Guillemain (L.-G.). — *Pièces de clavecin en Sonates*, OEuv. XIII (6 Sonates).  
 Hanot (Fr.). — *Six Sonates pour un violon ou flûte traversière avec la basse continue*, Livre II.  
 Guignon (P.). — *Pièces de différents auteurs amplifiées et doublées*, Op. VIII.  
 — *Nouvelles variations de divers airs et les Folies d'Espagne*, Op. IX (5 airs).

vers 1747

- Le Blanc. — *Sonates à violon seul et basse continue*, OEuv. I (1 Sonate).

1. Annoncées dans le *Mercury* de janvier 1744.

— *La Chasse*, Œuv. II.

Leclair (J.-M. I). — *Second Livre de Sonates à deux violons sans basse*, Œuvre XII (6 Sonates).

1748

Branche (Ch.-A.). — *Premier Livre de Sonates à violon seul et basse*<sup>1</sup> (12 Sonates).

Guillemain (L.-G.). — *Second Livre de Symphonies dans le goût italien en trio*, Œuvre XIV (6 Symphonies).

L'abbé le fils (J.-B.-S<sup>t</sup>.-S.). — *Sonates à violon seul*, Œuvre I<sup>er</sup> (6 Sonates).

Mondonville (J.-J.-C.). — *Pièces de clavecin avec voix ou violon*, Œuvre V<sup>3</sup>.

Pagin (A.-N.). — *Sonates à violon seul et basse continue*, Œuvre I<sup>2</sup> (6 Sonates).

après 1748

Branche (Ch.-A.). — *Concerto à violon principal*.

1749

Aubert (J.). — *Jolis airs ajustés à deux violons*, 4<sup>e</sup> Livre, Œuvre XXXI (10 Suites).

Lamoninary (J.-Ph.). — *Six Sonates pour deux violons et la basse*, Œuvre I<sup>5</sup>, *Six Trios pour 2 violons et la basse*, Œuvre II.

après 1749

Aubert (J.). — *Jolis airs* (Livres V et VI).

vers 1750

Miroglio (J.-B.). — *Six Sonates à violon seul et basse*, Œuvre I.

Piffet le cadet. — *Sonates en duo pour le violon* (6 Duos).

— *Six Sonates à violon seul et basse*.

1750

Aubert (L.). — *Sonates à violon seul avec la basse continue*, Œuvre I<sup>7</sup> (6 Sonates).

Miroglio (J.-B.). — *Six Sonates à violon seul et basse*, Œuvre II<sup>9</sup>.

Rougeon l'ainé. — *Pièces de différents auteurs à deux violons amplifiées et doublées*<sup>8</sup>.

Sohier (Ch.-J.-B.). — *Sonates à violon seul avec basse continue*, Œuvre I (6 Sonates<sup>9</sup>).

avant 1751

Leclair (J.-M. II). — *Sonates à 2 violons sans basse*, Œuvre II (6 Sonates).

1751

Dauvergne (A.). — *Concerts de Symphonies à 4 parties*, Œuvres III et IV<sup>10</sup> (4 Concerts).

1. Annoncées dans le *Mercure* de février 1748.

2. Privilège du 9 avril 1748.

3. Annoncées dans le *Mercure* de mai 1748.

4. Privilège du 20 décembre 1748.

5. — du 27 juin 1749.

6. — du 31 décembre 1749.

7. Privilège du 14 avril 1750.

8. — du 5 mai 1750.

9. Annoncées en janvier 1750.

10. Le privilège de Dauvergne fut renouvelé le 28 mai 1751.

**Exaudet (A.-J.).** — *Six Sonates en trio*, Œuvre II.

**Guillemain (L.-G.).** — *Divertissement de Symphonie en trio*, Œuvre XV (2 divertissements<sup>1</sup>).

**Miroglio (J.-B.).** — *Ouvertures à 4 parties*, III<sup>e</sup> Œuvre<sup>2</sup> (6 Ouvertures).

## 1752

**Caraffe (Ch.-Pl.).** — *Six Symphonies à 3 violons et basse*<sup>3</sup>.

**Guillemain (L.-G.).** — *Symphonies d'un goût nouveau en forme de concerto pour les musettes*.

**Papavoine.** — *Six Symphonies pour 2 violons, alto et basse*, Œuvre<sup>4</sup> I.

**Vibert (N.).** — *Sonates à 2 violons*, Œuvre I (6 Sonates).

— *Six Sonates à trois*, II<sup>e</sup> Œuvre.

## 1753

**Leclair (J.-M. I.).** — *Ouvertures et Sonates en trio*, Œuvre XIII (3 Ouvertures, 3 Sonates).

**Miroglio (J.-B.).** — *Six Sonates à 2 violons sans basse*, Œuvre IV.

## 1754

**Damoreau (E.-G.).** — *Sonates à 2 violons sans basse*, Œuvre I<sup>5</sup> (6 Sonates).

**Sohier (Ch.-J.-B.).** — *Symphonies à 4 parties*, Œuvre II (6 Symphonies).

## vers 1754

**L'Abbé le fils (J.-B.-S<sup>t</sup>.-S.).** — *Six Symphonies à 3 violons et basse*, Œuvre II.

— *Premier recueil d'airs français et italiens avec variations pour 2 violons*, Œuvre III.

— *Second recueil*, Œuvre IV.

## 1755

**Lamoninary (J.-Ph.).** — *Six Trios pour 2 violons et la basse*, Œuvre III.

**Papavoine.** — *Pièces de clavecin avec accompagnement de violon*, Œuvre II.

— *Six Symphonies à 4 parties*, Œuvre III.

## 1756

**Guillemain (L.-G.).** *Second Livre de Sonates en quatuors ou conversations galantes et amusantes*, Œuvre XVII.

**Mathieu (J.-A.).** — *Six Sonates à violon seul et basse*, Œuvre I.

— *Six Trios pour 2 violons et basse*, Œuvre II.

## 1758

**Aubert (L.).** — *Six Symphonies à 4*, Œuvre II.

## vers 1759

**Vibert (N.).** — *Première Suite d'airs gracieux en trio*, Œuvre III.

1. Annoncés dans le *Mercur*e de mars 1751.

2. Jouées en mai et juin 1752.

3. Privilège du 30 juin 1752.

4. Privilège du 4 février 1752.

5. — du 19 mars 1754.



vers 1760

Exaudet (A.-J.). — *Sonates à violon seul et basse*, Œuvre III (6 Sonates et 6 Intermèdes).

Vibert (N.). — *Deuxième et troisième Suites d'airs gracieux en trio*, Œuvres IV, V.

1760

Gaviniès (P.). — *Six Sonates à violon seul et basse*, Œuvre I<sup>1</sup>.

L'Abbé le fils (J.-B.-S<sup>t</sup>.-S.). — *Troisième recueil d'airs français et italiens*, Œuvre V<sup>2</sup>.

postérieurement à 1760

Exaudet (A.-J.). — *Concerto à violon principal*.

avant 1761

Vachon (P.). — *Six Sonates à violon seul et basse*, Œuvre I.

1761

L'Abbé le fils (J.-B.-S<sup>t</sup>.-S.). — *Principes du violon*.

Touchemoulin (J.). — *Six Symphonies à 4 parties*, Œuvre I.

Vachon (P.). — *Six Symphonies à 4 parties*, Œuvre II.

postérieurement à 1761

Vachon (P.). — *Sonates à violon seul et basse*, Œuvre 3 (6 Sonates).

1762

Guillemain (L.-G.). — *Amusement pour le violon seul*, Œuvre XVIII.

vers 1763

Gaviniès (P.). — *Recueil d'airs à 3 parties* (30 airs environ).

1763

Brijon (E.-R.). — *Réflexions sur la musique et la vraie manière de l'exécuter sur le violon*.

Canavas (J.). — *Sonates à violon seul et violoncelle*, Œuvre II (6 Sonates).

— *Symphonie à 3 violons obligés*, Œuvre III.

L'Abbé le fils (J.-B.-S<sup>t</sup>.-S.). — *Jolis airs ajustés et variés pour un violon seul*, Œuvre VII (18 airs).

1764

Gaviniès (P.). — *Six Sonates à violon seul et basse*, Œuvre III.

— *Six Concertos à violon principal*, Œuvre IV<sup>3</sup>.

L'Abbé le fils (J.-B.-S<sup>t</sup>.-S.). — *Menuets de M.M. Exaudet et Granier mis en grande Symphonie*<sup>4</sup>.

1. Privilège du 22 janvier 1760.

2. Recueil annoncé dans les *Affiches* de mars 1760.

3. Les œuvres III et IV annoncées en février 1764.

4. Ann. dans l'*Avant-Coureur* en février 1764.

— *Six Sonates à violon seul avec la basse*, Œuvre VIII.

**Mathieu (J.-A.).** — *Six Sonates en duo pour 2 violons*, Œuvre III.

**Miroglio (J.-B.).** — *Six Symphonies à grand orchestre*, Œuvre X<sup>1</sup>.

**Papavoine.** — *Sonate à violon seul avec la basse*, Œuvre VI<sup>2</sup> (1 Sonate).

— *Duos à la grecque à 2 violons*<sup>3</sup>.

— *Symphonie avec hautbois, flûtes et cors*<sup>4</sup>.

postérieurement à 1764

**Gaviniès (P.).** — *Six Sonates à 2 violons sans basse*, Œuvre V.

vers 1765

**Barthélemon (Fr.-H.).** — *Six Sonates for two violins*, Œuvre I.

— *Six Sonates à violon seul et basse*, Œuvre II.

1765

**Mathieu (J.-A.).** — *Six Sonates à violon seul et basse*, Œuvre IV.

**Navoigille (G.).** — *VI Duetti a due violini*, Op. II.

vers 1766

**Navoigille (G.).** — *Six Sonates à 2 violons et basse*, Œuvre III.

1766

**Lamoninary (J.-Ph.).** — *Six Quatuors en Symphonie*, Œuvre IV<sup>5</sup>.

**Monroy.** — *Sei Sinfonie a tre stromenti*, Œuvre I.

1767

**Barthélemon (Fr.-H.).** — *Sonates à violon seul et basse.*

— *Trio pour 2 violons et basse.*

**Canavas (J.).** — *Sonata a violino solo, alto viola o cembalo* (1 Sonate).

**Leclair (J.-M. I.).** — *Sonate à violon seul et basse.* Œuvre posthume XV  
(1 Sonate).

**Mondonville le jeune.** — *Six Sonates à violon seul et basse.*

1768

**Capron (N.).** — *I<sup>er</sup> Livre de Sonates à violon seul et basse* (6 Sonates).

**Le Duc (S.).** — *Six Sonates pour le violon avec acc. d'un alto*, Œuvre I.

**Robineau (A.).** — *Sonates à violon seul et basse*<sup>6</sup> (6 Sonates).

avant 1769

**Guénin (M.-A.).** — *Six Trios dont les 3 premiers ne doivent s'exécuter qu'à 3*,  
Œuvre I.

1. L'une d'elles annoncée dans l'*Avant-Coureur* d'octobre 1764.

2. Annoncée dans le *Mercur* de juillet 1764.

3. — dans le *Mercur* d'août-septembre 1764.

4. Annoncée dans le *Mercur* de nov. 1764.

5. — dans le *Mercur* d'avril 1766.

6. Annoncées dans les *Annonces* de décembre 1768.

## 1769

Barthélemon (Fr.-H.). — *Six Symphonies pour 2 violons, 2 hautbois...*, OEuvre I.

Bertheaume. — *Six Sonates à violon seul et basse*, OEuvre II.

Guénin (M.-A.). — *Concerto* (manuscrit).

postérieurement à 1769

Bertheaume. — *Sonate pour le violon dans le style de Lolli*.

## vers 1770

Barthélemon (Fr.-H.). — *Six Duets for two violins*, OEuvre IV.

Touchemoulin (J.). — *Sonate a violino solo e basso*. Ms. (4 Sonates).

## 1771

Le Duc (S.). — *Six Duos pour 2 violons*, OEuvre III.

— *Second Livre de Sonates pour le violon*, OEuvre IV (6 Sonates).

— *Six petits Duos pour 2 violons*, OEuvre VI.

Paisible. — *Deux Concertos à violon principal*, OEuvre I.

## vers 1772

Vachon (P.). — *Six Trios for two violins a thorough bass*, OEuvre IV.

— *Six Trios pour 2 violons et violoncelle*, OEuvre V.

## 1772

L'Abbé le fils (J.-B.-S<sup>t</sup>.-S.). — *Recueil quatrième de duos d'opéra comique pour 2 violons*.

Le Duc (S.). — *Six Trios pour 2 violons et basse*, OEuvre V.

## 1773

Saint-Georges (de). — *Six Quatuors pour 2 violons, alto et basse*, OEuvre I.

— *Deux Concertos à violon principal*, OEuvre I de concertos.

Tarade (Th.-J.). — *Premier recueil des plus beaux airs et la Romance de Gariniers pour 2 violons* (7 airs).

Vachon (P.). — *Six Quatuors pour 2 violons, alto et basse*, OEuvre VII.

## vers 1773

Tarade (Th.-H.-J.). — *Les amusements d'un violon seul* (9 pièces).

## 1774

Canavas (J.). — *Sonates à violon seul et violoncelle*, OEuvre II, commencée en 1763, et terminée en 1714 (6 Sonates).

Tarade (Th.-J.). — *Nouveaux principes de musique et de violon*.

## 1775

Barthélemon (Fr.-H.). — *Concerto à violon principal*, OEuvre IV.

— *Six Lessons with a favourite Rondo*, OEuvre V.

Guénin (M.-A.). — *Six Duos pour 2 violons*, OEuvre III.

Navoigille (G.). — *Six Symphonies à grand orchestre*, OEuvre V.

Saint-Georges (de). — *Deux Concertos à violon principal*, OEuvre II de Concertos.

— *Deux Concertos*, OEuvre III.

— *Concerto à violon principal*, OEuvre IV.

— *Deux Concertos à violon principal*, OEuvre V.

Touchemoulin (J.). — *Deux Concertos à violon principal*, OEuvre II.

vers 1775

Barthélemon (Fr.-H.). — *Six Overtures for two violins*, OEuvre VI.

postérieurement à 1775

Le Duc (S.). — *Trois Concertos pour le violon*.

Saint-Georges (de). — *Deux Concertos à violon principal*, OEuvre VII.

— *Neuvième Concerto pour le violon*, OEuv. VIII.

1776

Guénin (M.-A.). — *Trois Symphonies à 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> dessus*, OEuvre IV.

1777

Capron (N.). — *Six Duos pour 2 violons*, OEuvre III.

vers 1777

Navoigille (G.). — *Six Trios pour 2 violons et basse*, OEuvre X.

1778

Saint-Georges (de). — *Symphonies concertantes à 2 violons principaux*, OEuvre IX (1 seule symphonie).

— *Six Quartetto concertants pour 2 violons, alto et basse* (sans n<sup>o</sup> d'œuvre).

vers 1778

Barthélemon (Fr.-H.). — *The favourite solo, concertos for the violin*.

1781

Guénin (M.-A.). — *Trois Sonates pour le clavecin avec acc. de violon*, OEuvre V.

Saint-Georges (de). — *Trois Sonates pour le clavecin avec acc. de violon* (OEuvre I de clavecin).

1782

Corrette (M.). — *L'Art de se perfectionner dans le violon*.

1786

Bertheaume. — *Six Duos pour 2 violons*, OEuvre III.

Navoigille (cadet). — *Six Romances à six Rondeaux pour le clavecin avec violon*, OEuvre IV.



## 1787

**Bertheaume.** — *Deux Sonates pour le violon*, Œuv. IV.

— *Deux Concertos pour le violon*, Œuv. V.

— *Deux Symphonies concertantes*, Œuv. VI.

— *Trois Sonates pour le clavecin ou forte piano avec acc. d'un violon*, Œuvre VII.

## 1788

**Guénin (M.-A.).** — *Trois Symphonies à deux dessus*, Œuvre VI.

## vers 1790

**Barthélemon (Fr.-H.).** — *Préludes for the violin*.

## 1798

**Bailleux (A.).** — *Méthode raisonnée pour apprendre à jouer du violon*.

**Cartier (J.-B.).** — *L'Art du violon ou collection choisie dans les sonates des écoles italienne, française et allemande*.

## 1800

**Gaviniès (P.).** — *Les vingt-quatre Matinées*.

**Saint-Georges (de).** — *Six Sonates pour le violon* (Œuvre posthume).

Du catalogue chronologique qui précède, nous pouvons tirer quelques conclusions sur les variations que présente la production des œuvres de violon depuis les dernières années du dix-septième siècle jusqu'à 1790 environ.

De 1692 à 1720, le nombre des œuvres mises au jour va constamment en croissant; il atteint 19 pour la décennie 1710-1720, puis grossit brusquement de 1720 à 1740, période pendant laquelle 100 ouvrages de violon sont publiés. La décennie 1730-1740 donne le maximum d'œuvres avec le chiffre de 54.

A partir de 1740, le nombre d'ouvrages de violon parus par décennie est en moyenne de 34. De 1760 à 1770, la production se relève et atteint un second maximum avec 45 ouvrages, puis il y a décroissance marquée jusqu'à 1790.

Les périodes qui correspondent à la plus grande intensité de production dans la littérature du violon sont donc les décennies : 1720-1730, 1730-1740, et 1760-1770.

# CATALOGUE

## DES ŒUVRES DE L'ANCIENNE ÉCOLE FRANÇAISE DE VIOLON

### CLASSÉES PAR GENRES

Dans ce catalogue, nous rangeons les œuvres de l'ancienne école française de violon par genres, sous les sept rubriques suivantes :

- I. — Sonates à violon seul et basse.
- II. — Sonates et symphonies en trio.
- III. — Sonates à deux violons sans basse.
- IV. — Concertos à violon principal.
- V. — Airs variés à violon seul et à deux violons.
- VI. — Symphonies et compositions à plus de trois parties.
- VII. — Ouvrages didactiques et méthodes.

Le catalogue des genres est établi par ordre chronologique dans chacune des rubriques énumérées ci-dessus. On a indiqué, pour chaque année, les noms des auteurs qui ont publié, cette année-là, des œuvres du type de la rubrique considérée. On se reportera aux deux catalogues précédents pour la désignation précise et le numéro d'œuvre de ces compositions.

### I. — Sonates à violon seul et basse.

ANNÉES		ANNÉES	
—		—	
1695	Brossard.	1719	Aubert (J.).
1704	Duval, Mascitti.	1720	Besson, Duval, Francœur (Fr.).
1705	Rebel.	1721	Senallié.
1706	Mascitti.	1722	Mascitti.
1707	Duval, La Ferté, La Guerre, Marchand le fils, Mascitti.	1723	Bouvard, Denis, Leclair I.
1708	Duval.	1724	Anet, Quentin.
vers 1710	Clerambault.	1726	Francœur (L.), Quentin.
1710	Senallié.	1727	Denis, Mascitti, Senallié.
1711	Dornel, Mascitti.	1728	Leclair I, Quentin.
1712	Piani, Senallié.	1729	Anet.
1713	Rebel.	1730	Francœur (Fr.), Quentin.
1714	Mascitti.	1731	Aubert (J.), Favre, Mascitti.
1715	Duval, Francœur (L.).	1733	Mondonville.
1716	Senallié.	après 1733	Dandrieu.
1718	Duval.	1734	Guillemain, Leclair I, Mondonville.

ANNÉES		ANNÉES	
1736	de Tremais.	1756	Mathieu.
1737	Guignon.	vers 1760	Exaudet.
1738	Cupis (J.-B.), Leclair I, Mascitti, Mondonville.	1760	Gaviniès.
1739	Canavas, Dauvergne, Guillemain, Leclair II, Lemaire, Travenol.	vers 1761	Vachon.
1740	Hanot, de Tremais.	1763	Canavas (J.).
1741	Miroglio (P.).	1764	Gaviniès, L'Abbé le fils, Papa- voine.
vers 1742	Guignon.	1765	Barthélemon, Mathieu.
1742	Guillemain.	1767	Barthélemon, Leclair I, Mondon- ville le jeune.
après 1742	Cupis (J.-B.), Guignon.	1768	Capron, Robineau.
1744	Exaudet, Mangean.	1769	Bertheaume.
1745	Guillemain, Hanot.	vers 1770	Bertheaume, Touchemoulin.
1747	Le Blanc.	1771	Le Duc (S.).
1748	Branche, L'Abbé le fils, Mondon- ville, Pagin.	1774	Canavas (J.).
vers 1750	Miroglio (J.-B.), Piffet (cadet).	1781	Guénin, Saint-Georges.
1750	Aubert (L.), Miroglio (J.-B.), Sohier.	1787	Bertheaume.
1755	Papavoine.	1790	Barthélemon.
		1800	Saint-Georges.
		<i>Composition non datée : Guénin.</i>	

## II. — Sonates et symphonies en trio.

1692	Couperin (Fr.).	1739	Dauvergne.
1695	Brossard, La Guerre, Rebel.	1740	Guillemain.
1699	Toinon.	1741	Rameau.
1704	Mascitti.	1742	Guignon.
1705	Dandrieu.	1748	Guillemain.
1706	Duval.	1749	Lamoninary.
1709	Dornel.	1751	Exaudet, Guillemain.
vers 1740	Clerambault.	1752	Vibert.
1711	Mascitti.	1753	Leclair I.
1713	Huguenet.	1755	Lamoninary.
1724, 1725	Couperin (Fr.).	1756	Mathieu.
1726	Anet, Couperin (Fr.).	vers 1765	Barthélemon.
1729	Quentin.	vers 1766	Navoigille (G.).
1730	Anet, Aubert (J.), Leclair I.	1766	Monroy.
1731	Aubert (J.).	1767	Barthélemon.
1733	Aubert (J.).	1768	Le Duc (S.).
1734	Anet, Mondonville.	avant 1769	Guénin.
1735	Guillemain, Mangean.	1772	Le Duc (S.), Vachon.
après 1735	Aubert (J.).	vers 1777	Navoigille (G.).
1737	Aubert (J.), Leclair I.	<i>Compositions non datées : Aubert (J.), Le Duc (S.).</i>	

## III. — Sonates à deux violons sans basse.

1730	Leclair I.	1738	Aubert (L.).
après 1733	Aubert (J.).	1739	Guillemain.
1737	Guignon.	1740	Guillemain.
vers 1737	de Tremais.	après 1742	Guignon.

ANNÉES		ANNÉES	
1744	Mangean.	après 1764	Gavinies.
vers 1747	Leclair I.	1763	Navoigille (G.).
vers 1750	Piffet (cadet).	vers 1770	Barthélemon.
avant 1751	Leclair II.	1771	Le Duc (S.).
1752	Vibert.	1775	Barthélemon, Guénin.
1753	Miroglio (J.-B.).	1777	Capron.
1754	Damoreau.	1786	Bertheaume.
1764	Mathieu, Papavoine.		

## IV. — Concertos à violon principal.

1727	Mascitti.	1773	Saint-Georges.
1735	Aubert (J.).	1775	Barthélemon, Saint-Georges,
vers 1737	Leclair I.		Touchemoulin.
1739	Aubert (J.).	après 1775	Le Duc (S.), Saint-Georges.
1743	Leclair I.	vers 1778	Barthélemon.
1764	Gavinies.		
1769	Guénin.		
1771	Paisible.		
			<i>Compositions non datées :</i>
			Exaudet, Guignon, Guillemain, Mangean.

## V. — Airs variés pour violon seul et pour deux violons.

après 1739	Aubert (J.).	1760	L'Abbé le fils, Vibert.
1740	Guillemain.	1762	Guillemain.
1746	Guignon.	vers 1763	Gavinies, L'Abbé le fils.
1749	Aubert (J.).	1772	L'Abbé le fils.
1750	Rougeon l'ainé.	1773	Tarade.
1754	L'Abbé le fils.	1786	Navoigille (cadet).
1759	Vibert.	1800	Gavinies.

## VI. — Symphonies et compositions à plus de trois parties.

1711	Rebel.	1756	Guillemain.
1712	Rebel.	1758	Aubert (L.).
1715	Rebel.	1761	Touchemoulin.
1720	Rebel.	1763	Canavas (J.).
1729	Rebel.	1764	L'Abbé le fils, Miroglio (J.-B.),
1734	Rebel.		Papavoine.
1737	Rebel.	1766	Lamoninary, Monroy.
après 1742	Cupis (J.-B.).	1769	Barthélemon,
1743	Guillemain.	1773	Saint-Georges, Vachon.
1751	Dauvergne, Miroglio (J.-B.).	1775	Navoigille (G.).
1752	Caraffe, Guillemain, Miroglio	1776	Guénin.
	(J.-B.), Papavoine.	1778	Saint-Georges.
1754	L'Abbé le fils, Sohier.	1787	Bertheaume.
1755	Papavoine.	1788	Guénin.



## VII. — Ouvrages didactiques et méthodes.

ANNÉES		ANNÉES	
1711-1712	Brossard, Montéclair.	1774	Tarade.
1718	Dupont.	1782	Corrette.
1738	Corrette.	1796	Durieu.
1761	L'Abbé le fils.	1798	Bailleux, Cartier.
1763	Brijon.		

Ce catalogue fait ressortir les principales tendances qu'accuse l'évolution des genres au XVIII<sup>e</sup> siècle et les variations du goût à l'égard de telle ou telle espèce de composition. Ainsi, la belle époque de la sonate à violon seul et basse est la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, puisque près de quatre-vingts violonistes écrivent des sonates pendant cette période, tandis que, dans la seconde moitié du siècle, les sonatistes se réduisent à une trentaine ; c'est qu'ils subissent la rivalité de jour en jour plus pressante des clavecinistes et des organistes, et que la sonate de violon et clavecin se voit éclipsée par la sonate de clavecin avec violon. Par contre, l'effort des violonistes se porte sur le concerto : alors que trois d'entre eux seulement écrivent des concertos de 1727 à 1743, sept violonistes, soit plus du double, s'adonnent à ce genre de 1760 à 1780. De même, le catalogue reflète clairement la grande poussée symphonique qui se manifeste vers le milieu du siècle, car, à partir de 1750, près de vingt violonistes travaillent à des compositions à plusieurs parties, tandis qu'on n'en comptait que trois comme auteurs de pièces symphoniques avant cette date.

# PRINCIPALES ÉDITIONS MODERNES

## FRANÇAISES ET ÉTRANGÈRES<sup>1</sup>

(En raison des difficultés que présentent encore les relations internationales, la liste ci-après n'a pas la prétention d'être complète.)

AUTEURS	TRANSCRIPTEURS	ÉDITEURS	ŒUVRES
<b>Aubert (J.).</b>	<i>Borrel (E.).</i>	Sénart.	III <sup>e</sup> Concerto.
	<i>Debroux Jongen,</i> <i>Wagner<sup>2</sup>.</i>	Lemoine (H.)	Sonate en <i>fa</i> majeur. Livre II (1719).
		—	Suite (2 violons et piano) : « <i>Ma Pinte et ma Mie au Gay.</i> » (N <sup>o</sup> 22) Sonate VIII, Livre III.
	<i>Deldevez<sup>3</sup>.</i> <i>Expert, Brumold<sup>4</sup></i> <i>Lammers (H.).</i>	Richault. Sénart. Lemoine (H.)	<i>Les Amusettes</i> , n <sup>os</sup> 4 et 5 (?). Trois Suites pour 2 violons. — <i>Les Jolis Airs</i> (12 pièces pour 2 violons).
	<i>Moffat<sup>5</sup>.</i>	Simrock.	Sarabande, Gigue, Gavotte, n <sup>os</sup> 2 et 10.
<b>Aubert (L.).</b>	<i>Debroux, Jongen,</i> <i>Dallier, Wa-</i> <i>gner.</i>	Lemoine. Kistner. Simrock.	Sonate en <i>la</i> mineur. Tambourin.
<b>Barthélemon.</b>	<i>Jensen<sup>6</sup>.</i>	Augener.	Sonate.
<b>Branche.</b>	<i>Debroux, Jongen,</i> <i>Dallier, Wa-</i> <i>gner.</i>	Lemoine.	Sonate en <i>sol</i> mineur, Livre I (1748).
<b>Bouvard (Fr.).</b>	—	—	Sonate en <i>fa</i> majeur.
<b>Clérambault (N.).</b>	<i>Debroux.</i>	—	<i>La Félicité</i> , <i>sol</i> majeur (2 violons et piano).
	<i>Peyrot, Rebuffat<sup>7</sup>.</i>	Sénart.	VII <sup>e</sup> Sonate, <i>la Magnifique en mi</i> mineur (2 violons et piano).

1. Sur la question des éditions modernes de musique ancienne, voir J. Peyrot, *Des éditions de musique de chambre instrumentale anc. en France*, *Courr. musical* 1<sup>er</sup>-15 sept. 1911, — pp. 563 et suiv.

2. La collection Joseph Debroux, primitivement publiée chez Roudanez, portait alors le titre suivant : *Les Maîtres Français du Violon au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Cette collection, qui parut ensuite chez M<sup>r</sup> Maurice Sénart, avec le titre plus général de : *L'Ecole du Violon au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle*, réalisation des basses chiffrées par Henri Dallier, Joseph Jongen et Eugène Wagner, paraît actuellement chez M. Henry Lemoine et C<sup>ie</sup>, 17, rue Pigalle.

3. L'importante et intéressante collection Deldevez porte le titre suivant : *Pièces diverses choisies dans les œuvres des célèbres violonistes compositeurs des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles avec parties concertantes, ajoutées au texte original des auteurs et réalisées pour piano et violon par E. M. E. Deldevez*, Paris, 5. Richault, éditeur, 26, Boulevard Poissonnière.

4. Cette collection est intitulée : *Amusements des Musiciens Français du XVIII<sup>e</sup> siècle*; elle est publiée par M. Maurice Sénart, sous la direction artistique de M<sup>r</sup> Henri Expert; révisions et annotations par M<sup>r</sup> Paul Brumold.

5. *Compositionen und Arrangements von Alfred Moffat.* — Simrock. — Op. 42. *Kleine Studien*.

6. Jensen, *Classical Violin Music*. Augener's Edition, Londres.

7. *Musique de Chambre, Ecole ancienne*. Publiée par J. Peyrot et J. Rebuffat (Trios et Quatuors). Edition Maurice Sénart. Actuellement *Edition nationale de musique classique*.

AUTEURS	TRANSCRIPTEURS	ÉDITEURS	ŒUVRES
Couperin (Fr.).	Dukas.	Durand.	<i>Les Goûts réunis.</i> (5 <sup>e</sup> , 6 <sup>e</sup> , 7 <sup>e</sup> , 9 <sup>e</sup> concerts).
	Marty.	—	<i>Apothéose de Lully.</i>
	—	—	<i>Concerts royaux.</i>
	—	—	<i>Le Parnasse, apothéose de Corelli.</i>
	Peyrot, Rebuffat.	Sénart.	<i>La Pucelle, Sonate en mi majeur.</i>
	—	—	<i>La Visionnaire, Sonate en ut mineur.</i>
	—	—	<i>L'Astrée, Sonate en sol mineur.</i>
	—	—	<i>La Steinkerque, Sonate en si bémol.</i>
	Salmon <sup>1</sup> .	Ricordi.	<i>Les Chérubins.</i>
	Tiersot.	Durand.	<i>Les Nations, Sonates et Suites de symphonies.</i>
Cupis (J.-B.).	Deldevez.	Richault.	(N <sup>o</sup> 18) <i>Gavotte de la Sonate II, Œuvre I.</i>
	Moffat.	Simrock.	<i>Sarabanda (N<sup>o</sup> 2).</i>
	Tivadar Nachez <sup>2</sup> .	Simrock.	<i>Rondeau (N<sup>o</sup> 9).</i> (N <sup>o</sup> 12). <i>Moto perpetuo.</i>
Dandrieu (J.-Fr.).	Debroux.	Lemoine.	<i>Sarabande, Rondeau.</i>
	—	—	<i>Sonate pour 2 violons et basse en mi mineur.</i>
	—	—	<i>Sonate en sol majeur.</i>
	—	—	<i>Gavotte (5<sup>e</sup> Recueil).</i>
Dauvergne (A.).	Salmon.	Ricordi.	<i>La Gémissante (Rondeau).</i>
	Alard <sup>3</sup> .	O. Kelly, Schott.	<i>Sonate en sol majeur.</i>
	Debroux.	Lemoine.	<i>Sonate VI en ut mineur (1753).</i>
Delin.	Salmon.	Ricordi.	(Série B 1 à 50). N <sup>o</sup> 42.
	Debroux.	Lemoine.	<i>Sonate en sol majeur.</i>
Denis.	—	—	<i>Sonate en sol majeur.</i>
Dupuits (J.-B.).	—	—	<i>Aria (1<sup>er</sup> Recueil).</i>
Duval (Fr.).	—	—	<i>Sonate en la mineur.</i>
Exaudet (J.-A.).	—	—	<i>Sonate en ré majeur.</i>
	—	—	<i>Sonate en la majeur, Livre V.</i>
	—	—	(1715).
	—	—	<i>La Girouette (3<sup>e</sup> Recueil).</i>
	Deldevez.	Richault.	<i>Sonate en ut mineur.</i>
	Tivadar Nachez.	Simrock.	(N <sup>o</sup> 17) <i>Menuet<sup>4</sup>.</i> (N <sup>o</sup> 4) <i>Menuetto (Danse des Auvergnats).</i>

1. Société anonyme des Éditions Ricordi, 18 et 23, rue de la Pépinière, Paris: — *Catalogue de musique pour violon.*

2. Tivadar Nachez: *Klassische Meisterwerke für Violine, aus dem 18 und 17 Jahrhundert nach allen Manuscripten zum ersten Mal herausgegeben und mit Klavierbegleitung versehen!* — N. Simrock, Berlin, Leipzig, Max Eschig, 48 rue de Rome à Paris. Cette collection est dédiée à Eugène Ysaÿe. Les violonistes français y sont affublés de prénoms italianisés: Exaudet Giuseppe, Gaviniès Pietro, etc.

3. *Les Maîtres classiques du violon, Collection de morceaux choisis dans les chefs-d'œuvre des plus grands maîtres classiques Italiens, Allemands et Français*, par D. Alard. Paris, O. Kelly, Faubourg Poissonnière. — La publication est divisée en cinq séries: 1<sup>o</sup> de 1 à 10, 2<sup>o</sup> de 11 à 20, 3<sup>o</sup> de 21 à 30, 4<sup>o</sup> de 31 à 40, 5<sup>o</sup> de 41 à 50.

4. Le célèbre *Menuet d'Exaudet* a été aussi publié dans les *Théâtres lyriques de Paris*, de Castil-Blaze, p. 152.

AUTEURS	TRANSCRIPTEURS	ÉDITEURS	ŒUVRES
Francœur (Fr.).	Alard.	O. Kelly, Schott.	Sonate IV, en <i>mi</i> majeur (1726). (Série 31 à 40.) N° 33.
	Debroux.	Lemoine.	Sonate en <i>sol</i> mineur.
	—	—	Sonate en <i>mi</i> mineur.
	Kreisler (F.).	Kistner.	Gigue.
	Moffat (A.) <sup>1</sup> .	Schott.	Sicilienne et Rigaudon.
	—	Eschig.	Sonate en <i>ré</i> mineur.
Francœur (L.-J.). Gaviniès (P.).	—	Simrock.	Sonate, Gavotte <sup>2</sup> .
	Salmon.	Schott.	Sarabande.
	Debroux.	Ricordi.	Sonate en <i>la</i> majeur.
	Alard.	Sénart.	Sarabande (1 <sup>er</sup> Recueil).
	—	O. Kelly, Schott.	Sonate II, Œuvre I ( <i>sol</i> mineur). (Série 1 à 15.) N° 6.
	Blumenstengel.	Litolff.	Les 24 Matinées.
Guignon (J.-P.).	Brun (A.) <sup>3</sup> .	Ricordi.	24 Etudes (Matinées).
	Capet (L.).	Heugel.	24 Etudes.
	Deldevez.	Sénart.	Fragments de sonates.
	Englebert	Richault.	6 Sonates (Livre I).
	Gallon.	Lemoine.	6 Sonates (Livre II).
	Grünwald.	—	in Etudes-Album.
Guillemain (G.).	Reuchsel (M.).	Litolff.	Concerto en <i>mi</i> .
	Tivadar Nachez.	Sénart.	Adagio et Allegro.
	Debroux.	Simrock.	Sonate en <i>sol</i> majeur.
	—	Lemoine.	La Chasse (5 <sup>e</sup> Recueil).
	Salmon.	—	Sonate en <i>sol</i> majeur.
	Sarasate <sup>4</sup> .	Ricordi.	Allegro de la 1 <sup>re</sup> Sonate.
L'Abbé le fils. Le Blanc. Leclair (J.-M. I.).	Alard.	Durand.	Sonate II en <i>ut</i> majeur (œuvre I).
	—	O. Kelly.	(Série 31 à 40.) N° 34.
	Pincherle (M.).	—	Allegro.
	Reuchsel.	Sénart.	Adagio.
	Debroux.	—	Sonate en <i>ré</i> majeur (Œuvre I).
	—	Lemoine.	Sonate en <i>mi</i> bémol majeur.
L'Abbé le fils. Le Blanc. Leclair (J.-M. I.).	Alard.	—	Sonate VI (Le Tombeau). III <sup>e</sup> Livre (série 1 à 10). N° 4.
	—	O. Kelly, Schott.	Sonate III, IV <sup>e</sup> L. (s. 21 à 30). N° 24.
	—	—	Sonate en <i>ré</i> majeur.
	Bouvet <sup>5</sup> .	—	Sonate à trois. Pièce en duo.
	David <sup>6</sup> .	Demets.	Sonate VI (III <sup>e</sup> Livre) (Le Tombeau).
	—	Breitkopf.	Sonate XII (III <sup>e</sup> Livre) <i>ensol</i> majeur.
L'Abbé le fils. Le Blanc. Leclair (J.-M. I.).	—	—	Sonate (violon, alto et piano).
	Debroux.	Simrock.	Largo (3 <sup>e</sup> Recueil).
	—	Lemoine.	

1. Sonates de chambre transcrites pour violon et piano par A. Moffat (Répertoire Ysaye). Max Eschig, Editeur. Paris, 13 rue Lafitte.

2. A. Moffat : 12 Violinstücke Classischer Meister des 17 und 18 Jahrhunderts nach den Originalausgaben bearbeitet. Op. 43. — Simrock.

3. Edition Française de Musique Classique. Heugel, Edit., au Ménestrel, 2 bis, r. Vivienne, Paris.

4. Les Vieux Maîtres Français du violon au XVIII<sup>e</sup> siècle, nouvelle édition pour violon avec accompagnement de piano, revue et doigtée. — Paris, A. Durand et fils, 4 place de la Madeleine.

5. Répertoire de la Fondation J.-S. Bach. Collection Charles Bouvet (Réalisation par J. Jemain, révision par Ch. Bouvet.) Paris, E. Demets, 2 rue de Louvois.

6. Die hohe Schule des Violinspiels, Werke berühmter Meister des 17 und 18 Jahrhunderts... arrangiert und herausgegeben von Ferdinand David, Leipzig, Breitkopf et Härtel.



AUTEURS	TRANSCRIPTEURS	ÉDITEURS	ŒUVRES
Leclair (J.-M.-I.).	<i>Debroux et Guilmant</i> <sup>1</sup> .	Demets.	1 <sup>er</sup> et 2 <sup>e</sup> Livres de sonates.
	<i>Deldevez.</i>	Richault.	Sonate VI (III <sup>e</sup> Livre) ( <i>Le Tombeau</i> ).
	—	—	Gavotte et Tambourin.
	<i>Herwegh</i> <sup>2</sup> .	Peters.	6 Concertos.
	<i>d'Indy</i> <sup>3</sup> .	Roudanez, Sénart.	Gavotte en <i>ut</i> ( <i>Tombeau</i> ).
	—	—	Largo en <i>mi</i> (Sonate en <i>sol</i> ).
	—	—	Tambourin.
	<i>Jensen.</i>	Augener.	<i>Le Tombeau</i> .
	—	—	Sonate IV.
	—	Bosworth.	Sarabande et Tambourin.
	—	Gebethner.	Gigue et Allegro.
	—	Leuckart.	Sarabande et Tambourin.
	<i>Kreisler</i> <sup>4</sup> .	Eschig, Schott.	Tambourin N <sup>o</sup> 3.
	<i>Moffat</i> .	Eschig.	Sonate en <i>la</i> .
	—	Durand.	Sarabande et Allegro assai.
	—	Peters.	Sarabande et Tambourin.
	<i>Reuchsel.</i>	Sénart.	Suite de trois pièces.
	<i>Ronchini (F.).</i>	Gallet.	Andantino (pour violoncelle).
	—	—	Aria (d <sup>o</sup> ).
	<i>Salmon.</i>	Ricordi.	Tambourin (pour violon et pour violoncelle).
Leclair (J.-M. le second). Lully (J.-B.)	<i>Sarasate.</i>	Durand.	Sarabande et Tambourin (N <sup>o</sup> 3).
	—	Schirm.	Sonate III.
	<i>Tivadar Nachez.</i>	Simrock.	Tambourin en <i>ut</i> .
	—	—	Sonate et Album.
	—	—	Sarabande, Tambourin, Trio.
	—	Schott.	Andante, Sarabande.
	—	Wickins.	Sarabande et Tambourin.
	<i>Vallas (L.) et Capelle (F.).</i>	Sénart.	VI <sup>e</sup> Sonate à deux violons.
	<i>Marchot (G.).</i>	Sénart.	<i>Marche des rois mages.</i>
	—	—	Menuet du <i>Bourgeois gentil-homme</i> .
Mangean (E.).	—	—	Air d' <i>Amadis</i> .
	<i>Mattarès.</i>	Ricordi.	Célèbre Gavotte.
	<i>Moffat</i> <sup>5</sup> .	Durand.	Gavotte et Menuet.
	—	—	Gavotte.
	—	—	Menuet du <i>Bourgeois gentil-homme</i> .
Marchand le fils.	—	Schott.	Menuet du <i>Bourgeois gentil-homme</i> .
	<i>Debroux.</i>	Lemoine.	Sonate en <i>fa</i> majeur.
	<i>Salmon.</i>	Ricordi.	Sonate en <i>fa</i> majeur.
	<i>Debroux.</i>	Lemoine.	Suite-Sonate.

1. *Les Maîtres violonistes de l'Ecole française du XVIII<sup>e</sup> siècle*, par MM. Alexandre Guilmant et Joseph Debroux. — Paris, E. Demets, 2 rue de Louvois.

2. *6 Concertos arrangés par Marcel Herwegh*. Accompagnement de piano d'après la basse chiffrée par Albert Diot, Leipzig. C.-F. Peters.

3. *Nouvelle édition française de musique classique, publiée sous la direction artistique de Vincent d'Indy*, B. Roudanez, 9 rue de Médicis, à Paris.

4. *Meisterwerke der Violine mit Klavier Begleitung in neuer Bearbeitung*, Schott, Mayence, Berlin.

5. *Les Vieux Maîtres du violon* Paris, A. Durand et fils (2<sup>e</sup> série).

AUTEURS	TRANSCRIPTEURS	ÉDITEURS	ŒUVRES
<b>Mascitti (M.).</b>	<i>Moffat.</i>	Eschig.	Sonate en <i>mi</i> mineur.
	—	Durand.	Preludio et Corrente.
	<i>Peyrot, Rebuffat.</i>	Sénart.	Sonate en <i>sol</i> mineur (Trio).
<b>Mondonville (J.-J.).</b>	<i>Alard.</i>	O. Kelly, Schott.	Sonate V en <i>fa</i> majeur (Œuvre IV) (série 41 à 50) (N° 43).
	<i>Debroux.</i>	Lemoine.	Sarabande (2 <sup>e</sup> Recueil).
	<i>Deldevez.</i>	Richault.	Adagio de la Sonate IV (Œuvre I) Sarabanda.
	<i>Moffat.</i>	Durand.	Tambourin (2 <sup>e</sup> série).
	<i>Moffat</i> <sup>1</sup> .	Simrock.	Sarabande (N° 11).
	<i>Peyrot, Rebuffat.</i>	Sénart.	Sonate en <i>sol</i> majeur (Trio).
		Monde musical. (28 2-1904).	Dernier morceau de la Sonate III (Œuvre IV).
	<i>Sarasate.</i>	Durand.	<i>Chasse</i> de la V <sup>e</sup> Sonate.
		Simrock.	Sarabande.
		Williams.	Grave et Allegro.
<b>Mondonville le jeune.</b>	<i>Debroux.</i>	Lemoine.	Sonate en <i>fa</i> mineur.
	—	—	Menuet et Variations (4 <sup>e</sup> Recueil).
<b>Pagin.</b>	<i>Alard.</i>	O. Kelly.	Sonate V en <i>fa</i> majeur (N° 44).
	<i>Debroux.</i>	Lemoine.	Sonate en <i>ré</i> majeur.
<b>Piani.</b>	<i>Tivadar Nachez.</i>	Simrock.	Intrada.
<b>Rameau (J.-Ph.).</b>	<i>Saint-Saëns.</i>	Durand.	Pièces en concert.
		—	<i>Dardanus</i> , Air gracieux et Tam- bourin.
		—	<i>Dardanus</i> , Rigaudon.
		—	<i>Temple de la Gloire</i> , Gavottes.
	<i>Salmon.</i>	Ricordi.	<i>Les Indes galantes</i> , Gavotte.
	—	—	<i>Platée</i> , Menuet.
	—	—	Gavotte.
		Litolff.	Voir <i>Classiq. de l'Enfance</i> , vol. VIII.
		Sénart.	Tambourin.
		—	Rigaudon de <i>Dardanus</i> .
<b>Rebel (J.-B.).</b>	<i>Aubry (P.).</i>	Champion.	<i>Les Caractères de la Danse</i> .
	<i>Debroux.</i>	Lemoine.	Sonate en <i>ré</i> mineur.
	<i>Salmon.</i>	Ricordi.	<i>Les Cloches</i> .
	<i>Schering</i> <sup>2</sup> .	Peters.	Rondo, <i>Les Cloches</i> en <i>ré</i> majeur.
<b>Robineau.</b>	<i>Alard.</i>	O. Kelly, Schott.	Sonate III en <i>fa</i> mineur (série 41 à 50) (N° 48).
<b>Saint-Georges (de).</b>	<i>Alard.</i>	O. Kelly, Schott.	Sonate III. N° 37.
<b>Senallié (J.-B.).</b>	—	—	Sonate IX en <i>sol</i> mineur.
	<i>Debroux.</i>	Lemoine.	Sonate en <i>ut</i> mineur.
	—	—	Sonate en <i>mi</i> majeur (I <sup>er</sup> Livre).
	—	—	Allegro (3 <sup>e</sup> Recueil).
	<i>Deldevez.</i>	Richault.	Aria de la Sonate IX (Œuvre V).

1. Compositionen und arrangements von Alfred Moffat. Op. 42. *Kleine Studien*. Simrock.

2. *Alle Meister des Violinspiels, für den praktischen Gebrauch zum ersten Mal herausgegeben von Arnold Schering*. Peters.

AUTEURS	TRANSCRIPTEURS	ÉDITEURS	ŒUVRES
Senallié (J.-B.).	<i>d'Indy</i> <sup>1</sup> .	Durand.	Livrè II, Sonate VIII, <i>sol</i> .
	—	—	Livre III, Sonate VIII, <i>ut</i> .
	—	—	Livre IV, Sonate IX, <i>ré</i> .
	—	—	Livre V, Sonate VII, <i>mi</i> mineur.
	<i>Jensen</i> .	Augener.	Sonate en <i>sol</i> .
	—	Kitsner.	Courante.
	<i>Moffat</i> .	Durand.	Sarabande et Gigue.
	—	Eschig.	Sonate en <i>la</i> .
	<i>Salmon</i> .	Ricordi.	Allegro spiritoso. Largo et Gigue.
	—	—	Menuet. Sarabande et Allemande. Vivace. (Le tout pour violon et piano et pour violoncelle et piano.)
Tremais (de). Vachon (P.).	—	—	Sonates en <i>sol</i> majeur et en <i>sol</i> mineur, les mêmes pour violoncelle et piano.
	<i>Sarasate</i> .	Durand.	Allegro de la IX <sup>e</sup> Sonate (N <sup>o</sup> 2).
	<i>Schering</i> .	Simrock.	Sonate.
	<i>Schering</i> .	Peters.	Sonate VIII en <i>fa</i> mineur.
		—	Adagio, <i>sol</i> majeur (N <sup>o</sup> 9).

1. *Edition classique*, A. Durand et fils. Piano et violon. Senallé, Sonates, Revision par V. d'Indy (1915).

## BIBLIOGRAPHIE

---

AVERTISSEMENT. — Les manuscrits insérés dans cette bibliographie ne comportent pas de description détaillée. On trouvera celle-ci dans les catalogues des fonds auxquels ils sont empruntés.

La bibliographie des imprimés est strictement générale; de plus, aucun ouvrage de musique pratique ne figure ici. Les ouvrages de cette nature font l'objet des trois catalogues spéciaux qui précèdent.

---

### PREMIÈRE PARTIE

---

#### Sources manuscrites.

##### I. — ARCHIVES NOTARIALES.

Minutes de MM. :

*Ader*, 226, boulevard Saint-Germain.  
*Bazin* (*William*), 7, rue Saint-Florentin.  
*Bertrand-Taillet*, 66, rue Pierre-Charron.  
*Bossy*, 11, rue des Pyramides.  
*Breuillaud*, 323, rue Saint-Martin.  
*Cottin*, 6, rue Royale.  
*Dauchez*, 37, quai de la Tournelle.  
*Dutertre*, 183, boulevard Saint-Germain.  
*Fleury*, 64, rue du Faubourg-Saint Honoré.  
*Fontana*, 10, rue Royale.  
*Godet*, 49, rue des Petites-Écuries.  
*Leroy* (*André*), 9, boulevard Saint-Denis.  
*Meunié*, 37, rue Poissonnière.  
*Moisy*, 9, rue de Grenelle.  
*Moreau* (*P.-M.*), 76, rue Saint-Lazare.  
*Plocque*, 1, rue d'Hauteville.  
*Poisson*, 19, boulevard Malesherbes.  
*Théret*, 24, boulevard Saint-Denis.

---

*Delhorme*, *Perrin*, Notaires à Lyon.  
*Haizet*, *Raux-Rolland*, Notaires à Versailles.



## II. — ARCHIVES NATIONALES.

Série F<sup>17</sup>. Instruction publique et Beaux Arts.

- KK. Registres des comptes de la Maison du Roi.
- LL. Monuments ecclésiastiques. Collégiales et Paroisses du Diocèse de Paris.
- O<sup>1</sup>13 à O<sup>1</sup>128 (série annuelle). Registres du Secrétariat de la Maison du Roi.
- O<sup>1</sup>613 à O<sup>1</sup> 629. Académie royale de Musique.
- O<sup>1</sup>630 à O<sup>1</sup>653. Tables des ordonnances de pensions et dons. États des pensionnaires sur la cassette du Roi (Ordre alphabétique).
- O<sup>1</sup>666 à O<sup>1</sup>688. Pensions sur le Trésor (Ordre alphabétique).
- O<sup>1</sup>711 à O<sup>1</sup>749. Charges et Dépenses de la Maison du Roi.
- O<sup>1</sup>842. Musique du Roi (Chambre, Chapelle, Ballet).
- O<sup>1</sup>2815 à O<sup>1</sup>2885. Registre et contrôle général de la recette et dépense ordinaire et extraordinaire des Menus.
- P. Chambre des Comptes de Paris.
- PP. Anciens Inventaires.
- X<sup>2a</sup>. Parlement de Paris. Parlement criminel. Registres.
- X<sup>2b</sup>. — — — Minutes.
- Y. Châtelet de Paris.
- Y5209 à Y5219. Répertoire des scellés apposés par les Commissaires au Châtelet (1720-1790).
- Y10575. Registre du greffe criminel (1764).
- Y13773. Papiers du Commissaire Thiot (Antoine-Joachim), janvier 1764-décembre 1764.
- Z<sup>1a</sup>. Maison du roi. Cour des Aides.
- Z<sup>1b</sup>. Bureau de la Ville.
- Z<sup>2</sup>. Juridictions ordinaires, royales et seigneuriales.

## III. — ARCHIVES DU DÉPARTEMENT DE LA SEINE.

Bilans.

Domaines.

Fonds Bégis (État civil).

Reconstitution de l'État civil.

Testaments.

## IV. — ARCHIVES DE L'OPÉRA.

Ms. Amelot.

Cartons A<sup>1</sup>, A<sup>2</sup>, A<sup>4</sup>, A<sup>15</sup>, A<sup>16</sup>, A<sup>21</sup>, A<sup>28</sup>.

Cartons C<sup>18</sup>, C<sup>28</sup>.

Emargements, 19, 20.

Etat de la régie actuelle de l'Opéra (1738).

Privilège accordé, arrêts rendus et règlement fait pour l'Académie royale de Musique (A<sup>1</sup>). (Privilège de l'Opéra.)

## V. — ARCHIVES ADMINISTRATIVES DU MINISTÈRE DE LA GUERRE.

Dossier Saint-Georges.

## VI. BIBLIOTHÈQUE NATIONALE.

*Manuscrits. français.*

6532. Collection Dupuy, XXXI.  
 11210. Comptes des recettes et dépenses des « Menus plaisirs et affaires de la  
 Chambre du Roy » pour 1678.  
 12526. Ms. Beffara. Hommages à Molière...  
 12531. Catalogue des opéras par François Beffara.  
 12632. Chansonnier dit de Maurepas, années 1729-1731.  
 12647. — — — — — année 1744.  
 12659. Table du Chansonnier de Maurepas.  
 21964. Registres des Privilèges, années 1766-1769.  
 21965. — — — — — 1769-1773.  
 21996. — — — — — 1728-1739.  
 21997. — — — — — 1738-1750.  
 21998. — — — — — 1750-1760.  
 22536-537. Dom. Caffiaux, Histoire de la musique. Dissertation.  
 25000. Journal de la Cour et de Paris, 1732-1733.  
 32962. Preuves de noblesse (Saint-Michel et Saint-Esprit).  
 Dossiers du Cabinet des Titres.  
*Nouvelles acquisitions françaises.*  
 4543. Mémoires musicaux de Le Dran, 1741-1760.

## VII. — BIBLIOTHÈQUE DE L'ARSENAL.

*Manuscrits.*

3137. Recueil Fevret de Fontette.  
 4905. Ms. sur diverses familles. Mémoires et essais pour servir à l'histoire  
 du publicanisme moderne.  
 5797. Recueil de chansons avec musique notée.  
 6341. Recueil Tralage. T. I.  
 6602. Recueil de pièces.  
 6796. Musique, recueil.

*Archives de la Bastille.*

- N° 6753. Journal de police inédit de l'inspecteur Meusnier.  
 10068. Plaintes et déclarations renvoyées devant les Commissaires au Châ-  
 telet, 1764.  
 Nos 10233-10237. Bulletins de police sur la vie privée des actrices, danseuses  
 et cantatrices de Paris, 1749-1758.  
 10627. Année 1717. (Dossiers alphabétiques.)  
 10857. — 1724. —  
 10884. — 1725. —  
 10946. — 1726. —  
 11141. — 1731. —  
 11493. — 1741. —

11831.	—	1753.	—
11963.	—	1757.	—
12050.	—	1759.	—

## VIII. — BIBLIOTHÈQUE DE LA VILLE DE PARIS.

Ms. 2700. Gazette à la main de Manin, 1731-1744.

## IX. — BIBLIOTHÈQUE DE L'OPÉRA.

Beffara. Dictionnaire Ms. de l'Académie royale de musique.

Ms. Thoinan. (Copie de documents extraits des Archives nationales, Séries KK, Z<sup>ra</sup>, O.)

## X. — ARCHIVES DÉPARTEMENTALES, COMMUNALES ET HOSPITALIÈRES. FONDS ÉTRANGERS

*Arch. dép.* de l'Ain (S<sup>ie</sup> E).

— de l'Aude (S<sup>ie</sup> G.).

— du Loiret.

— de la Seine-Inférieure (S<sup>ies</sup> C. G.).

— de Seine-et-Oise (S<sup>ies</sup> B. D. E.).

— du Puy-de-Dôme (S<sup>ie</sup> C.).

*Arch. comm.* d'Agen (S<sup>ie</sup> GG.).

— d'Amiens (État civil).

— de Bordeaux (S<sup>ie</sup> GG.).

— de Boulogne (État civil).

— de Besançon.

— de Dunkerque.

— d'Étampes (État civil).

— de Fontainebleau (État civil).

— de La Basse-Terre, Guadeloupe.

— de Lille.

— de Lyon (S<sup>ie</sup> BB.).

— de Montreuil (État civil).

— de Narbonne.

— de Rouen (S<sup>ie</sup> AA.).

— de Vernon (État civil).

— de Versailles (État civil).

— de Valenciennes (S<sup>ies</sup> H. G.).

*Arch. hospital.* de Clermont-Ferrand (I, H6).

— de la Charité de Lyon (E.).

*Bib. de Versailles*, F. 630.

*Arch. des Affaires étrangères*. Parme (1751).

*Arch. de la Comédie française*.

*Arch. du musée Condé* à Chantilly.

*Arch. de la Société académique des Enfants d'Apollon*.

*Arch. de la ville de Tournai*.

*Bib. royale de Bruxelles*. Ms. 1266, fonds Goethals.

*Arch. de l'ancienne Maison royale de Prusse* à Berlin (1790-1803).

## DEUXIÈME PARTI

## Sources imprimées.

I. — OUVRAGES DES XVII<sup>e</sup> ET XVIII<sup>e</sup> SIÈCLES.

[On a compris dans cette division quelques sources manuscrites qui se trouvent conservées au département des Imprimés de la Bibliothèque nationale.]

**Aïssé (M<sup>lle</sup>).** — *Lettres de Mademoiselle Aïssé*. Paris, 1823, in-12.

**Alembert (d').** — *Éléments de Musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau*. Paris, 1752, in-8°.

**Ancelet.** — *Observations sur la musique, les musiciens et les instruments*. Amsterdam, 1757, in-8°.

**Aubert (l'abbé).** — *Réfutation suivie et détaillée des principes de M. Rousseau de Genève touchant la musique française, adressée à lui-même, en réponse à sa lettre*. Paris, 1754, in-8°.

— *Table des Mémoires*, 1866, in-16.

**Bach (K.-Ph. Em.).** — *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* (1759). Réimpression de 1906.

**Bachaumont.** — *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres*. Éd<sup>on</sup> de Londres, 1777-1789, 36 vol. in-16.

**Barbier (E.-J.-F.).** — *Journal historique et anecdotique du règne de Louis XV*, publié pour la Société de l'Histoire de France par A. de la Villegille. Paris, 1847-1856, 4 vol. in-8°.

**Beauchamps (de).** — *Recherches sur les théâtres de France, depuis l'année 1164 jusqu'à présent*. Paris, 1735, 3 vol. in-16.

**Benserade.** — *Œuvres*. Paris, de Sercy, 1698, 2 vol. in-12.

**Bernis (de).** — *Éloge de M. Le Clair in Nécrologe des Hommes célèbres de France par une Société de gens de Lettres*. 1<sup>re</sup> partie. Paris, 1767, in-12.

**Besche (L'ainé).** — *Abregé historique de la Ménestrandie*, Versailles, 1774. in-12.

**Bethizy (de).** — *Exposition de la pratique de la musique suivant les nouvelles découvertes*. 2<sup>e</sup> Éd<sup>on</sup>, Paris, 1764, in-8°.

**Blainville (C.-H.).** — *L'Esprit de l'art musical ou Réflexions sur la Musique et ses différentes parties*. Genève (Paris), 1754, in-8°.

**Boindin (N.).** — *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*. Paris, 1719, in-16.

**Boisgelou.** — *Catalogue des livres de la Bibliothèque du roi qui traitent de la musique*. 1787, in-f°, ms. B. N. Rés. Vm<sup>8</sup> 26.

**Bois-Jourdain (de).** — *Mélanges historiques, satiriques et anecdotiques*. Paris, 1807, 3 vol. in-8°.

[**Boissy (L. de)**]. — *Le Triomphe de l'intérêt, et Mémoires anecdotes pour servir à l'histoire de M. Duliz*. Londres, 1744, 1 vol. in-12°.

**Bollioud-Mermet.** — *De la corruption du goust dans la musique française*. Lyon, 1746, in-16.

**Bonnet.** — *Histoire de la musique et de ses effets*. Paris, 1715, in-16.



- Brijon (C.-R.).** — *Réflexions sur la musique et la vraie manière de l'exécuter sur le violon*. Paris, 1763, in-4°.
- Brossard (S. de).** — *Dictionnaire de musique*. Paris, 1703, in-8°.  
— *Catalogue des livres de musique... qui sont dans le cabinet du S<sup>r</sup> S. de Brossard*. 1724, in-f°, ms. B. N. Rés. V<sup>ms</sup> 20.
- Burney (Ch.).** — *De l'état présent de la musique en France, en Italie, dans les Pays-Bas, en Hollande et en Allemagne...* Traduit de l'anglais par Ch. Brack. Gênes, 1809, 3 vol. in-8°.
- Buvât (J.).** — *Journal de la Régence, 1715-1723*. Éd<sup>on</sup> E. Campardon, Paris, 1865, 2 vol. in-8°.
- Campion (Th.).** — *A brief Introduction to the Skill of Musik*. Londres. N<sup>110</sup> Éd<sup>on</sup>, 1644, 2 vol. in-8°.
- Carbasus (abbé de).** — *Lettre de M. l'abbé de Carbasus à M. de N.N., auteur du Temple du Goust sur la mode des Instrumens de musique*. Paris, 1739, in-16°.
- Cartier (J.-B.).** — *Lettre de J.-B. Cartier au Courrier des Spectacles*. Paris, an VIII.
- Catalogue de Boivin.** — Paris, 1721, 1 vol. in-8°.  
— *général de la musique gravée en France*. Paris, 1742, 1 vol. in-8°.  
— *de Leclerc*. Paris, 1742, 1 vol. in-8°.
- Chabanon.** — *De la Musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*. Paris, 1785, in-8°.
- Choron et Fayolle.** — *Dictionnaire historique des musiciens...* Paris, 1810-1811, 2 vol. in-8°.
- Clément et l'abbé de la Porte.** — *Anecdotes dramatiques*. Paris, 1775, 2 vol. in-16.
- Collé (Ch.).** — *Journal et Mémoires*. Éd<sup>on</sup> H. Bonhomme, Paris, 1868, 3 vol. in-8°.  
— *Journal historique inédit (1761-1762)*. Éd<sup>on</sup> van Bever et G. Boissy, Paris, 1911, in-8°.
- Contant d'Orville.** — *Histoire de l'opéra bouffon, contenant toutes les pièces qui ont paru depuis sa naissance jusqu'à ce jour...* Amsterdam (Paris), 1768, 1 vol. in-12.
- Cramer (C.-Fr.).** — *Magazin der Musik*. Hambourg, 1783, 2 vol. in-16.
- Dangeau (M<sup>tes</sup> de).** — *Journal*. Éd<sup>on</sup> Dussieux et Soulié, Paris, [1854-1860], 19 vol. in-8°.
- Daquin (P.-L.) ou d'Aquin.** — *Lettres sur les hommes célèbres dans les sciences, la littérature et les beaux-arts sous le règne de Louis XV*. Paris, 1752, 2 vol. in-16.
- Des Boulmiers (J.-A. Jullien, dit).** — *Honny soit qui mal y pense, ou Histoires des filles célèbres du dix-huitième siècle*. Londres, 6 parties in-16.
- Ditters von Dittersdorff (K.).** — *Mémoires de Karl Ditters von Dittersdorff, traduits en français par Paul Magnette*. Paris, Guide musical, 13 février à 13 novembre 1911. (Les *Mémoires* de Ditters von Dittersdorff parurent chez Breitkopf en 1801.)
- Dubos (abbé).** — *Réflexions critiques sur la Poésie et la Peinture*. Paris, 1719, in-16.
- Du Manoir.** — *Le mariage de la musique avec la danse*. Paris, 1664, 1 vol. in-16.  
Réimpression par J. Gallay, 1870.
- Du Pradel (A.), [Nicolas de Blegny].** — *Le Livre commode des adresses de Paris*

- pour 1692. Réimpression annotée par E. Fournier. Paris, 1878, 2 vol. in-16.
- [Durey de Noinville et Travenol]. — *Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique*. 2<sup>e</sup> Éd. Paris, 1757, 2 vol. in-8<sup>o</sup>.
- Epinay (M<sup>me</sup> d'). — *Mémoires*. Éd<sup>on</sup> Boileau, Paris, 2 vol. in-18.
- État actuel de la Musique de la chambre du Roi et des trois Spectacles de Paris. Paris, 1758-1780, in-18.
- États de la France. — Paris, 57 vol. in-16, de 1663 à 1752.
- Fontenai (abbé de). — *Dictionnaire des artistes*. Paris, 1776, 2 vol. in-8<sup>o</sup>.
- Gerber. — *Historisch - biographisches Lexikon der Tonkünstler*. Leipzig, 1790-1792, 2 vol. in-8<sup>o</sup>.
- Grétry. — *Mémoires ou Essais sur la musique*. Paris, an V, 3 vol. in-8<sup>o</sup>.
- Grimm, Diderot, Raynal, Meister. — *Correspondance littéraire, philosophique, critique*. — Éd<sup>on</sup> Tournoux, Paris, 1877-1882, 16 vol. in-8<sup>o</sup>.
- Hurtaut et Magny. — *Dictionnaire historique de la Ville de Paris et de ses environs*. Paris, 1779, 4 vol. in-8<sup>o</sup>.
- Jambe de Fer (Philibert). — *Építome musical des tons, sons et accordz et voix humaines, fleustes d'Alleman, fleustes à 9 trous, violes et violons*.. A Lyon, par Michel du Bois, 1556.
- [Jéze (de)]. — *État (ou Tableau) de la ville de Paris*. Paris, 1757 à 1763, in-18<sup>o</sup>.
- La Barre de Beaumarchais (A. de). — *Le Hollandois, Lettres sur la Hollande ancienne et moderne*. Francfort, 1738.
- La Borde (B. de). — *Essai sur la musique ancienne et moderne*. Paris, 1780, 4 vol. in-4<sup>o</sup>.
- La Caille (J. de). — *Description de la ville et des faubourgs de Paris en vingt planches*. Paris, 1714, 1 vol. gr. in-f<sup>o</sup>.
- Lacépède (C<sup>o</sup> de). — *La Poétique de la musique*. Paris, Bibliothèque des Dames, 1787, 2 vol. in-12.
- Lacombe. — *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts*. Nouv<sup>lle</sup> Éd<sup>on</sup>, Paris, 1753, 1 vol. in-16<sup>o</sup>.
- La Dixmerie (de). — *Les deux âges du gout et du génie français*. La Haye, Paris, 1769, 1 vol. in-8<sup>o</sup>.
- La France littéraire ou les Beaux-Arts. — Paris, 1756, 1 vol. in-24.
- La Porte (de) et Chamfort. — *Dictionnaire dramatique*. Paris, 1776, 3 vol. in-8<sup>o</sup>.
- Le Blanc (H.). — *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncel*. Amsterdam, 1740, 1 vol. in-16.
- Lecerf de la Viéville. — *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*. Bruxelles, 1703, 4 vol. in-24.
- Léris (A. de). — *Dictionnaire portatif des théâtres*. 2<sup>e</sup> Éd<sup>on</sup>, Paris, 1763, in-16.
- Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien (attribuée à de Villeneuve). Naples, Paris, 1736, 1 vol. in-16.
- Lorenzoni (A.). — *Saggio per ben sonare il flauto traverso, con alcune notizie, generali ed utili per qualunque strumento, ed altri concernenti la storia della musica*. Vicence, 1779, in-4<sup>o</sup>.
- Luynes (Duc de). — *Mémoires*, 1733-1758. Éd<sup>on</sup> Dussieux et Soulié, Paris, 1860-1863, 17 vol. in-8<sup>o</sup>.
- Marais (M.). — *Journal et Mémoires*, 1715-1737. Éd<sup>on</sup> de Lescure, Paris, 1863, 4 vol. in-8<sup>o</sup>.

- Maret. — *Éloge historique de M. Rameau*. Dijon, 1765, 1 vol. in-8°.
- Marmontel. — *Essai sur les révolutions de la musique en France*. Paris, 1777, 1 vol. in-8°.
- *Éléments de Littérature*. Éd<sup>on</sup> F. Didot, Paris, 1846, 3 vol. in-18°.
- Marpurg (Fr.-W.). — *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*. Berlin, 1754-1778, 5 vol. in-16.
- Mattheson (J.). — *Das neu-eröffnete Orchester*. Hambourg, 1713.
- *Der vollkommene Capellmeister*. Hambourg, 1739.
- *Grundlage einer Ehren-Pforte*. Hambourg, 1740.
- Maugars. — *Response faite à un curieux sur le sentiment de la Musique d'Italie*, Rome, 1639.
- Mémoire signifié pour les sieurs de Peters et Miroglio. Paris, 1767.
- Mercier. — *Tableau de Paris*. Paris, 1781-1789, 12 vol. in-8°.
- Mersenne (Le P.). — *Harmonie universelle*. Paris, 1636; 2 vol. in-f°.
- *Harmonicorum Libri XII*. Paris, 1648, 1 vol. in-f°.
- Monnet (J.). — *Supplément au Roman comique ou Mémoires pour servir à la vie de Jean Monnet, écrits par lui-même*. Londres et Paris, 1772, 2 vol. in-16.
- Morambert. — *Sentiments d'un harmoniphile sur différens ouvrages de musique*. Amsterdam, 1756, in-16.
- Moreri. — *Dictionnaire historique*. Éd<sup>on</sup> de 1759, 10 vol. in-f°.
- Mozart (J.). — *Gründliche Violinschule*. 2<sup>e</sup> Éd<sup>on</sup>, Augsbourg, 1770, in-8°, traduction française par Valentin Roeser.
- Muffat (G.). — *Florilegium primum*, 1695, *Florilegium secundum*. Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich. I<sup>2</sup> et II<sup>2</sup>, publiés par le docteur Heinrich Rietsch, Vienne, 1894, in-f°.
- Nécrologe des hommes célèbres de France, par une société de gens de lettres. Paris, 1764-1782, 17 vol. in-12.
- Nemeitz (J.-C.). — *Séjour de Paris, c'est-à-dire instructions fidèles pour les voyageurs de condition*. Leyde, 1727, 1 vol. in-16.
- Nouveaux logogripes, où l'on trouvera les Poëtes, Scavans, Musiciens... avec la clef. Paris, 1743, 1 vol. in-12°.
- Nouvelles littéraires, historiques et politiques de la Staatsbibliothek de Munich (Mss. gall. 400-405) publiées par J.-G. Prod'homme : *La Musique à Paris de 1753 à 1757*. (Rec. de la Soc. intern. de musique, juillet-septembre 1903.)
- Origny (d'). — *Annales du théâtre italien, depuis son origine jusqu'à ce jour*. Paris, 1788, 3 vol. in-8°.
- Parfaict (frères Cl. et Fr.). — *Dictionnaire des théâtres de Paris*. Paris, 1756, 7 vol. in-16. 2<sup>e</sup> Éd<sup>on</sup>, 1767.
- *Agenda historique et chronologique des théâtres de Paris*. Paris, 1735.
- Piron. — *Œuvres inédites*. Éd<sup>on</sup> Bonhomme (H.), Paris, 1859, in-8°.
- Playford (J.). — *A brief Introduction to the skill of Musik in three Books*. Londres, 1667, in-16°.
- Pluche (abbé). — *Spectacle de la Nature*. Paris, 1732 et années suiv. 9 vol. in-16. Éd<sup>on</sup> de la Haye, 1743, 8 vol. in-16.
- Quantz (J.-J.). — *Lebensläuffe* (dans les *Beyträge de Marpurg*). (Voir Marpurg.)
- Raguenet (abbé). — *Parallèle des Italiens et des François en ce qui regarde la musique et les opéras*. Paris, 1702, in-16; Amsterdam, 1704.

- Rameau (J.-Ph.). — *Génération harmonique ou Traité de Musique théorique et pratique*. Paris, 1737, 1 vol. in-8°.
- Recueil d'Edits, Arrêts du Conseil Lettres patentes... en faveur des musiciens du royaume. Paris, Ballard, 1774.
- Remond de Saint-Mard. — *Réflexions sur l'Opéra*. Vol. V des Œuvres de M. Remond de Saint-Mard. Amsterdam, 1749, 5 vol. in-16.
- Restif de la Bretonne. — *Le Palais-Royal*. Paris, 1790, 3 vol.
- Robinet. — *Lettre en vers à Madame*. Paris, 1668.
- Rousseau (J.-J.). — *Dictionnaire de musique*. Éd<sup>on</sup> de Genève, 1781, 2 vol. in-8°.
- Rozoi (de). — *Annales de la Ville de Toulouse*. Paris, 1771-1776, 5 vol. in-4°.
- Sartines (de). — *Journal des inspecteurs de M. de...* 1761-1764, Bruxelles et Paris, 1863, in-16°.
- Scheibe (J.-A.). — *Critischer Musikus*. Nouvelle Éd<sup>on</sup>, Leipzig, 1745, 2 vol. in-8°.
- Sénecé (Bauderon de). — *Lettre de Clément Marot à Monsieur de XXV, touchant ce qui s'est passé à l'arrivée de J.-B. de Lully aux Champs-Élysées*. Cologne, 1687, 1 vol. in-12°.
- Séré de Rieux (J. de). — *La Musique, poème en 4 chants*; Amsterdam, 1714, in-12°. Inséré dans *Les Dons des enfants de Latone*, Paris, 1738, 1 vol. in-8°.
- Sommaire signifié pour les sieurs De Peters et Miroglio. Paris, 1767-1768.
- Soulavie (J.-L.-G.). — *Mémoires du maréchal de Richelieu...* Londres, Paris, 1790-91, 9 vol. in-8°.
- Tartini (G.). — *Lettre de Tartini à la signora Maddalena Lombardini, célèbre sous le nom de M<sup>lle</sup> Sirmen*. Europa litteraria, 1770.
- Thiéry. — *Le Voyageur à Paris*, extrait du « Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris ». Paris, in-12° (8<sup>e</sup> Édition, 1790).
- Thoinot-Arbeau. — *Orchésographie*. Rééd<sup>on</sup> Fonta, Paris, 1888, 1 vol. in-8°.
- Titon du Tillet. — *Le Parnasse françois*. Paris, 1732-1760, 3 vol. in-f°.
- Travenol (L.). — *Les Entrepreneurs entrepris*. Paris, 1758.  
— *Lettre de Louis Travenol à l'abbé d'Olivet*. Paris, 1746.  
— *Observations du sieur Travenol, pensionnaire de l'Académie royale de musique sur les frivoles motifs que fait le sieur Joliveau...* Tous ces écrits sont réunis sous le titre : *Œuvres mêlées du sieur XXV, ouvrages en vers et en prose*;... Amsterdam (Paris), 1773, 1 vol. in-8°.
- Vigée-Lebrun (M<sup>me</sup>). — *Souvenirs*, Paris, 1835-1837, 3 vol. in-8°.
- Voisenon. — *Œuvres complètes*. Paris, 1781, 5 vol. in-8°.
- Voltaire. — *Œuvres complètes*. Éd<sup>on</sup> Moland, Paris, 1877-1882, 50 vol. in-8°.
- Walther (J.-G.). — *Musikalisches-Lexikon*. Leipzig, 1732, in-8°.
- Westphal (J.). — *Nachrichten von Todesfällen und den Sterbejahren berühmter Tonkünstler und Musikgelehrten*. Ms. Fétis n° 4751 (Bib. roy<sup>le</sup> de Bruxelles).

II. — PÉRIODIQUES DES XVII<sup>e</sup> ET XVIII<sup>e</sup> SIÈCLES.

- Mercur galant et Mercur de France*. Années 1683 à 1790.
- Gazette de France*, jusqu'en 1780.
- Avant-Coureur* (1762-1774).
- Affiches de Paris, avis divers* (1745-1751).
- Affiches de Rennes* (1786).



*Annonces, affiches et avis divers* (1751-1780); un volume annuel.

*Nouveau calendrier historique des Théâtres* (1749).

*Almanach historique du Théâtre ou Calendrier historique et chronologique de tous les Spectacles* (1751-1754).

*Spectacles de Paris* (1754-1771-1780).

*Journal de musique, historique, théorique, pratique* (Framery) (1770).

*Journal de musique par une société d'amateurs* (1773).

*Gazette de Littérature* (1774).

*Almanach musical* (1783), (2<sup>e</sup> série). (La 1<sup>re</sup> série va de 1775 à 1779<sup>1</sup>).

*Tablettes de renommée des musiciens* (1785) (par Roze de Chantoiseau).

*Courrier des Spectacles*, an V à 1807.

*Journal de Paris*, de 1777 à 1780. (Le journal se continue jusqu'en 1811.)

*Moniteur universel* (1791). (Réimpression de 1841.)

### III. — OUVRAGES DES XIX<sup>e</sup> ET XX<sup>e</sup> SIÈCLES.

**Adam (A.).** — *Souvenirs d'un musicien*. Paris, 1857, in-16°.

— *Derniers souvenirs d'un musicien*. Paris, 1859, in-16°.

**Adler (G.).** — *Methode der Musikgeschichte*. Leipzig, 1919, in-8°.

**Angelo (H.).** — *The Reminiscences of Henry Angelo*. Londres, 1904, 2 vol. in-4°.

— *Angelo's Pic-Nic*. Londres, 1905, 1 vol. in-4°.

**Aubry (P.) et Dacier (E.).** — *Les Caractères de la Danse, histoire d'un divertissement pendant la première moitié du dix-huitième siècle*. Paris, 1903, gr. in-8°.

**Auriac (E. d').** — *La corporation des Ménestriers et le roi des violons*. Paris, 1880, in-8°.

**Bachmann (A.).** — *Le violon, Lutherie, Œuvres, Biographie*. Paris, 1912, gr. in-8°.

— *Les grands violonistes du passé*. Paris, 1913, in-f°.

**Barberet.** — *Lesage et le Théâtre de la Foire*. Nancy, 1887, 1 vol. in-8°.

**Bagge (S.).** — *Die geschichtliche Entwicklung der Sonate*. Leipzig, 1880.

**Barthélemy (E. de).** — *Mesdames de France filles de Louis XV*. Paris, 1870, 1 vol. in-8°.

**Beauvoir (R. de).** — *Le Chevalier de Saint-Georges*. Paris, 1840, 4 vol. in-8°.

**Beckmann (G.).** — *Das Violinspiel in Deutschland vor 1700*. Leipzig, 1918, 1 vol. in-8°.

**Berger (A.).** — *Théorie scientifique du violon*. Paris, 1910, in-8°.

**Bernhard (B.).** — *Recherches sur l'histoire de la Corporation des Ménestriers ou joueurs d'instruments de la ville de Paris*. (Bib. de l'Ecole des Chartes, V, 254, 339.)

**Beyschlag (A.).** — *Die Ornamentik der Musik*. Leipzig, 1908, in-4°.

**Biographie nationale publiée par l'Académie royale des sciences et des lettres de Belgique**. Bruxelles, 1866-1914, 21 vol. in-8°.

**Bocher (E.).** — *Les Gravures françaises du dix-huitième siècle, ou Catalogue raisonné des estampes*. Paris, 1875-1882, 6 fasc. in-4°.

**Bonnassies (J.).** — *La musique à la Comédie française*. Paris, 1874, gr. in-8°.  
(Extrait de la Chronique musicale.)

**Borrel (E.).** — *Contribution à l'interprétation de la Musique française au dix-huitième siècle*, Paris, 1916, in-8°.

— *La réalisation de la basse chiffrée dans les œuvres de l'Ecole française au dix-huitième siècle*. Paris, 1920, in-8°.

<sup>1</sup>. Voir Cramer, *Magazin der Musik* (1793), II, p. 936.

- Borren (Ch. Van den).** — *Les origines de la musique de clavier en Angleterre.* Bruxelles, 1912, 1 vol. in-8°.
- Botsiber (H.).** — *Geschichte der Ouvertüre und der freien Orchesterformen.* Leipzig, 1913, in-8°.
- Bouchard (E.).** — *L'Académie de musique de Moulins au dix-huitième siècle.* (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements, 1887, t. XI.)
- Bouilly (J.-M.).** — *Notice sur M.-A. Guénin* (Le Pianiste 2<sup>e</sup> année, 1885), in-8°.
- Bouvet (Ch.).** — *Une leçon de Giuseppe Tartini et une femme violoniste au dix-huitième siècle.* Paris 1918.  
— *Une dynastie de musiciens français. Les Couperin.* Paris, 1919, in-8°.
- Boysse (E.).** — *L'Administration des Menus, Journal de Papillon de la Ferté...* (1756-1780). Paris, 1887, in-8°.
- Brenet (M.).** — *Histoire de la symphonie à orchestre.* Paris, 1882, 1 vol. in-8°.  
— *Quatre femmes musiciennes.* (L'Art, 20<sup>e</sup> année, t. LIX, 1894.)  
— *Sébastien de Brossard, prêtre, compositeur, écrivain et bibliophile.* (Mémoires de la Société de l'histoire de Paris, t. XXIII, 1896.)  
— *Notes sur l'histoire du luth en France.* Turin, Paris, 1899, 1 vol. in-8°.  
— *Les Tombeaux en musique.* (Revue musicale, 1903, pp. 568, 631.)  
— *Quelques musiciens français du dix-huitième siècle. Les Leclerc.* (Revue musicale, 15 juin 1906, pp. 291 à 297.)  
— *Les débuts de l'abonnement de musique.* (Mercure musical, 15 octobre 1906.)  
— *La librairie musicale en France, de 1653 à 1790.* (Recueil de la Société internationale de musique, avril-juin 1907.)  
— *Les Concerts en France sous l'ancien régime.* Paris, 1909, 1 vol. in-8°.  
— *Haydn.* (Les Maîtres de la Musique.) Paris, 1909, 1 vol. in-8°.  
— *Les Musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais.* Paris, 1910, 1 vol. in-4°.  
— *Hændel.* (Les Musiciens célèbres), Paris, 1912, 1 vol. in-8°.
- Brückner (C.).** — *La Sarabanda nell'antica Sonata per violino.* (Cultura musicale, année I, fasc. 4, 1922.)
- Bücken (E.).** — *Der galante Stil. Eine Skizze seiner Entwicklung.* (Zeitschrift für Musikwissenschaft, mai 1924.)
- Campardon (E.).** — *L'Académie royale de musique au dix-huitième siècle.* Paris, 1881, 2 vol. in-8°.
- Capon (G.) et Yve-Plessis (R.).** — *Vie privée du prince de Conty.* Paris, 1907, 1 vol. in-8°.
- Carlez (A.).** — *Notices sur quelques musiciens rouennais* (Boyvin, Broche, Exaudet, Chapelle). Caen, 1885, in-8°.
- Castan (A.).** — *Notes sur l'histoire municipale de Besançon.* Besançon, 1898, in-8°.
- Castil-Blaze.** — *L'Opéra italien de 1645 à 1855.* Paris, 1856, 1 vol. in-8°.
- Chabert.** — *Le Violon, sa pédagogie, son travail.* Lyon, 1900, in-8°.
- Chantavoine (J.).** — *De Couperin à Debussy.* (Les Maîtres de la Musique), Paris, 1921, 1 vol. in-8°.
- Chibert et Colin.** — *Note sur la famille Cupis de Camargo.* Bruxelles (Jadis, avril et novembre 1910).
- Chouquet (G.).** — *Histoire de la musique dramatique en France depuis son origine jusqu'à nos jours.* Paris, 1873, 1 vol. in-8°.

- Clément (F.).** — *Les Musiciens célèbres depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours.* Paris, 1868, gr. in-8°.
- Clerjot (M.).** — *Quelques réflexions sur l'art du violon considéré au point de vue de l'expression musicale.* Reims, 1901, in-8°.  
— *Essai de philosophie instrumentale. L'art du violon.* Paris, 1907, in-12.  
— *Psychologie musicale. L'art du violon.* Paris (s. d.), gr. in-8°.
- Combarieu (J.).** — *Histoire de la musique, des origines à la mort de Beethoven.* T. II, Paris, 1913, 1 vol. in-8°.
- Consolo (F.).** — *La scuola italiana del violino.* Florence, 1895, in-8°.
- Courajod (L.).** — *Histoire de l'enseignement des arts du dessin au dix-huitième siècle. L'Ecole royale des élèves protégés.* Paris, 1874, 1 vol. in-8°.
- Cousin (J.).** — *Le Comte de Clermont, sa cour et ses maîtresses.* Paris, 1867, 2 vol. in-16.
- Cucuel (G.).** — *Le baron de Bagge et son temps.* (Année musicale, 1911.)  
— *Quelques documents sur la librairie musicale au dix-huitième siècle.* (Recueil de la Société internationale de musique, janvier-mars 1912.)  
— *Notes sur quelques musiciens, luthiers, éditeurs et graveurs de musique au dix-huitième siècle.* (Recueil de la Société internationale de musique, janvier-mars 1913.)  
— *La Pouplinière et la musique de chambre au dix-huitième siècle.* Paris, 1913, 1 vol. in-8°.  
— *Etudes sur un orchestre au dix-huitième siècle. L'instrumentation chez les symphonistes de la Pouplinière.* Paris, 1913, in f°.  
— *Les créateurs de l'Opéra-comique français* (Les Maîtres de la Musique), Paris, 1914, 1 vol. in-8°.
- Dannreuther (Ed.).** — *Musical Ornamentation.* I. Londres, 1893, in-4°.
- Decourcelle (M.).** — *La Société académique des Enfants d'Apollon (1744-1880).* Paris, 1881, in-8°.
- Delalande (H.).** — *Une Société musicale à Rennes au dix-huitième siècle.* (Extrait du Bulletin et Mémoires de la Société archéologique d'Ille-et-Vilaine), Rennes, 1917, in-8°.
- Denkmäler allemands et autrichiens.**

a) *Denkmäler deutscher Tonkunst.*

- 1<sup>re</sup> Série. T. XXIX, XXX. *Instrumental Konzerte deutscher Meister.* Leipzig, 1907, in f°. Éd. A. Schering.
- 2<sup>e</sup> Série. 3<sup>e</sup> année. T. I. *Symphonien der Pfälzbayerischen Schule (Mannheimer Symphoniker, I).* Leipzig, 1902, in f°. Éd. H. Riemann.
- 7<sup>e</sup> année. T. II. *Symphonien der Pfälzbayerischen Schule, 2<sup>e</sup> partie, 1<sup>er</sup> recueil (Mannheimer Symphoniker, II).* Leipzig, 1906, in-f°. Éd. H. Riemann.
- 8<sup>e</sup> année. T. II. *Symphonien der Pfälzbayerischen Schule, 2<sup>e</sup> partie, 2<sup>e</sup> recueil (Mannheimer Symphoniker, III).* Leipzig, 1906, in-f°. Éd. H. Riemann.

b) *Denkmäler der Tonkunst in Österreich.*

- 15<sup>e</sup> année. T. II. *Wiener Instrumental musik vor und um 1750. (Vorläufer der Wiener Klassiker, I).* Leipzig et Vienne, 1908, in-f°. Éd. K. Horwitz et K. Riedel. Préface de G. Adler.

- 19<sup>e</sup> année, T. II. *Wiener Instrumentalmusik vor und um 1750*. (Vorläufer der Wiener Klassiker, II.) Leipzig et Vienne, 1912, in-f<sup>o</sup> Éd. W. Fischer.
- Descaves (P.). — *Historique du 13<sup>e</sup> Régiment de Chasseurs (1792-1891)*. Béziers, 1892, 1 vol. in-4<sup>o</sup>.
- Desfontaines de Preux. — *Précis historique et statistique sur la ville de Valenciennes*. Valenciennes, 1825, 1 vol. in-8<sup>o</sup>.
- Desnoiresterres (G.). — *Gluck et Piccinni (1774-1800)*, 2<sup>e</sup> Éd. Paris, 1875, 1 vol. in-8<sup>o</sup>.
- Dieudonné (Chr.). — *Statistique du département du Nord*. Douai, 1804, 3 vol. in-8<sup>o</sup>.
- Dubourg (G.). — *The violin*. Londres, 1836, 5<sup>e</sup> Éd. 1878.
- Dumas (Al. père). — *Mes Mémoires*. Paris, 1832.
- Dussauze (H.). — *Les règles esthétiques et les lois du sentiment*, Paris, 1911, in-8<sup>o</sup>.
- Duval (G.). — *Un nouveau cas de vandalisme musical. J.-M. Leclair (1687-1764)*. (Revue musicale, 1<sup>er</sup> août 1903, pp. 358 et suiv.)
- Ecorcheville (J.). — *Vingt Suites d'orchestre du dix-septième siècle français (1640-1670)*. Paris, 1906, 2 vol. in-f<sup>o</sup>.
- *De Lulli à Rameau, 1690-1730. L'Esthétique musicale*. Paris, 1906, 1 vol. in-8<sup>o</sup>.
- *Actes d'état civil de Musiciens, insinués au Châtelet de Paris (1539-1650)*. Paris, 1907, 1 vol. in-4<sup>o</sup>.
- *Le Problème des Ornaments dans la Musique*. (Revue S. I. M. 15 janvier 1911.)
- Ehlich (A.). — *Berühmte Geiger der Vergangenheit und Gegenwart*. Leipzig, 1893, in-8<sup>o</sup>.
- Eitner (R.). — *Die Sonate, Vorstudien zur Entstehung der Form*, (Monatshefte für Musikgeschichte, Jahrgang XX, 1888, n<sup>o</sup> 11.)
- *Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon*. Leipzig, 1900, 10 vol. in-8<sup>o</sup>.
- Emmanuel (M.). — *Histoire de la langue musicale*. Paris, 1911, 2 vol. in-8<sup>o</sup>.
- Farrenc (A.). — *Le Trésor des Pianistes, Préliminaires*. Paris, 1861, in-f<sup>o</sup>.
- Fayolle (Fr.). — *Notices sur Corelli, Tartini, Gaviniex, Pugnani et Viotti*. Paris, 1810, in-8<sup>o</sup>.
- Fétis. — *Biographie universelle des Musiciens*. 2<sup>e</sup> Éd., 8 vol. in-8<sup>o</sup>.
- Figuières. — *Les noms révolutionnaires des communes de France*. Paris, 1901, 1 vol. in-4<sup>o</sup>.
- Folegatti (E.). — *Storia del violino*. Bologne, 1873-1874, in-8<sup>o</sup>.
- Font (A.). — *Favart, l'Opéra-comique et la Comédie-Vaudeville aux dix-septième et dix-huitième siècles*. Paris, 1894, 1 vol. in-8<sup>o</sup>.
- Fromageot (P.). — *Les compositeurs de musique versaillais*. 1<sup>re</sup> série, Versailles, 1906, 1 vol. in-8<sup>o</sup>.
- Fusil (L.). — *Souvenirs d'une actrice*. Paris, 1841, 2 vol. in-8<sup>o</sup>.
- Galibert. — *Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville, compositeur et maître de musique de la chapelle du roi*. Narbonne, 1856, in-8<sup>o</sup>.
- Gascué (F.). — *Historia de la Sonata*. Saint-Sébastien, 1911.
- Gevaert (F.-A.). — *Nouveau traité d'instrumentation*. Paris, 1885, 1 vol. in-4<sup>o</sup>.
- Goldschmith (H.). — *Die Lehre von der vokalen Ornamentik*. 1907.
- Goncourt (les). — *L'art du dix-huitième siècle*. Paris, 1881-1882, 3 vol. in-12.
- Gouirand (A.). — *La Musique en Provence*. Marseille, Paris, 1908, 1 vol. in-32.



- Grandmaison (L. de). — *Essai d'armorial des artistes français*. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements, 1904.)
- Granges de Surgères (de). — *Artistes français des dix-septième et dix-huitième siècles (1684-1787). Extraits des comptes des Etats de Bretagne*. Paris, 1893, 1 vol. in-8°.
- Gregoir (E.-J.-G.). — *Souvenirs artistiques. Documents pour servir à l'histoire de la musique*. Bruxelles, 1888-1889, 3 vol. in-8°.
- Greilsamer (L.). — *L'Hygiène du violon, de l'alto et du violoncelle*. Paris, 1910, in-8°.
- Grillet (L.). — *Les ancêtres du violon et du violoncelle*. Paris, 1901, 2 vol. gr. in-8°.
- Grove. — *Dictionary of Music and Musicians*. Éd. de 1910, Londres, 5 vol. in-8°.
- Guiffrey (J.). — *Bulletin de la Société de l'art français*. Paris, 1876.
- Guilmant (A.) et Pirro (A.). — *Archives des Maîtres de l'orgue des seizième, dix-septième et dix-huitième siècles*. Paris, 1898-1911. 45 années, 11 vol. in-f°.
- Hainl (F.-G.). — *De la musique à Lyon depuis 1713 jusqu'à 1852*. Lyon, 1852, in-8°.
- Hardy (J.). — *Rodolphe Kreutzer, sa jeunesse à Versailles*. Paris, 1910, 1 vol. in-8°.
- Hart (G.). — *The violin, its famous makers and their imitators*. Londres, 1875, in-8°. (Traduction française par A. Royer, Paris, 1886, gr. in-8°.)  
— *The violin and its music*. Londres, 1881, gr. in-8°.
- Hécart (G.). — *Recherches historiques... sur le théâtre de Valenciennes*. Valenciennes, 1816, in-8°.  
— *Sur le goût des habitants de Valenciennes pour les lettres et les arts*. Valenciennes, 1826, in-8°.
- Hellouin (Fr.). — *Mondonville, sa vie et son œuvre*. (Feuillets d'histoire musicale française, 1<sup>re</sup> série), Paris, 1903, 1 vol. in-12.
- Herlouisson (H.). — *Actes d'état civil d'artistes musiciens et comédiens, extraits des registres de l'hôtel de ville de Paris*. 1 vol. in-8°.
- Heron-Allen (Ed.). — *De fidiculis bibliographia being the basis of a bibliography of the violin...* Londres, 1890-1891, 2 vol. in-8°.  
— *Violin making as it was and is*. Londres, 1908, in-8°.
- Heulhard (A.). *Jean Monnet. Vie et aventures d'un entrepreneur de spectacles au dix-huitième siècle*. Paris, 1884, in-8°.
- Holstein (Pr.). — *Le Conservatoire de musique et les salles de concert à Lyon* (Extrait de la Revue d'Histoire de Lyon). Lyon, 1904, in 8° (tirage à part).
- Homberg (O.) et Jousselin (F.). — *Un aventurier au dix-huitième siècle. Le Chevalier d'Eon*. Paris, 1904, 1 vol. in-8°.
- Huet (F.). — *Études sur les différentes écoles de violon, depuis Corelli jusqu'à Baillet, précédées d'un examen sur l'art de jouer des instruments à archet au dix-septième siècle*. Châlons-sur-Marne, 1880, in-8°.
- Indy (V. d'). — *Cours de composition musicale*. II<sup>e</sup> Livre, 1<sup>re</sup> partie. Paris, 1909, 1 vol. in-4°.
- Jacquot (A.). — *La Musique en Lorraine*. 2<sup>e</sup> Éd<sup>on</sup>, Paris, 1882, gr. in-8°.  
— *Essai de répertoire des artistes lorrains*, Paris, 1904, in-8°.
- Jal. — *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*. Éd<sup>on</sup> de 1872, Paris, in-8°.
- Janzé (V<sup>tesse</sup> de). — *Les financiers d'autrefois; fermiers généraux*. Paris, 1886, in-8°.
- Jullien (A.). — *La Ville et la Cour au dix-huitième siècle*. Paris, 1881, in-8°.

- *La Comédie à la Cour; les Théâtres de Société royale pendant le siècle dernier*. Paris, 1883, in-8°.
- *Amours d'opéra au dix-huitième siècle*. Paris, 1909, in-8°.
- Klauwell (O.)**. — *Geschichte der Sonate von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*, Cologne, 1899.
- Knödt (H.)**. — *Zur Entwicklungsgeschichte der Kadenzen im Instrumentalkonzert*. (Recueil de la Société internationale de musique, avril-juin 1914.)
- Kuhlo (Fr.)**. — *Über melodische Verzierungen in der Tonkunst*. Charlottenbourg. 1896, in-8°.
- Kuhn (Max)**. — *Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16-17 Jahrhunderts (1535-1650)*. Leipzig, 1902, in-8°.
- La Boissière (de)**. — *Traité de l'Art des Armes*. Paris, 1818, 1 vol. in-8°.
- Lach (R.)**. — *Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie...* Leipzig, 1913, in-4°.
- La Chesnaye-Desbois et Badier**. — *Dictionnaire de la noblesse*. 3<sup>e</sup> Éd<sup>on</sup>, Paris, 1864, 19 vol. in-4°.
- Lacome (P.)**. — *La grande querelle des Organistes et des Ménestriers*. (Ménestrel, 48<sup>e</sup> année.)
- Lafond (P.)**. — *Garat. (1762-1823.)* Paris, s. d., in-8°.
- Landowska (W.)**. — *Musique ancienne*, 4<sup>e</sup> Éd<sup>on</sup>. Paris, 1921, in-18°.
- Lanson (G.)**. — *Manuel bibliographique de la Littérature française moderne (1500-1900). Dix-huitième siècle*. Paris, 1911, 1 vol. in-8°.
- Lasserre (P.)**. — *Philosophie du goût musical*. Paris, 1922, in-18°.
- La Laurencie (L. de.)**. — *L'origine de J.-M. Leclair l'ainé*. (Courrier musical, 15 mai 1904.)
- *Une assertion de Fétis : Jean-Marie Leclair l'ainé à l'orchestre de l'Opéra*. (Revue musicale, 15 octobre 1904, tome IV.)
- *Sur les œuvres de Jean-Marie Leclair l'ainé*. (Courrier musical, 15 novembre 1904.)
- *Jean-Marie Leclair l'ainé, premier symphoniste du roi, d'après des documents inédits*. (Recueil de la Société internationale de musique, 6<sup>e</sup> année, janvier-mars 1905.)
- *Un primitif français du violon, François Duval*. (Mercure musical, 1<sup>er</sup> juin 1905, 1<sup>re</sup> année.)
- *Un musicien lyonnais au dix-huitième siècle : Jean-Marie Leclair le second et l'Académie de Lyon*. (Courrier musical, 1<sup>er</sup> juillet 1905.)
- *L'anoblissement d'un musicien sous Louis XV*. (Mercure musical, 1<sup>er</sup> octobre 1905, 1<sup>re</sup> année.)
- *Un grand violoniste de l'ancien régime, Baptiste Anet*. (Revue musicale, 15 novembre 1905 et 1<sup>er</sup> décembre 1905, tome V.)
- *Une dynastie de musiciens aux dix-septième et dix-huitième siècles. Les Rebel*. (Recueil de la Société internationale de musique, janvier-mars 1906.)
- *Jacques Aubert et les premiers concertos français de violon*. (Mercure musical, 2<sup>e</sup> année, 15 mai 1906.)
- *L'Académie de Musique et le Concert de Nantes à l'hôtel de la Bourse (1727-1767)*. Paris, 1906, in-8°.

- *Un virtuose oublié; Louis-Gabriel Guillemain (1705-1770)*. (Courrier musical, 1<sup>er</sup> août 1906.)
- *A propos des protecteurs de Jean-Marie Leclair l'aîné*. (Bulletin mensuel de la Société internationale de musique, novembre 1907.)
- *Deux violistes célèbres: Notes sur les Forqueray*. (Bulletin français de la S. I. M. 15 décembre 1908, 15 janvier 1909.)
- *Notes sur la jeunesse d'André Campra*. (Recueil de la Société internat<sup>le</sup> de musique, janvier-mars 1909 et tirage à part, Leipzig, 1909, in-8°.)
- *Lully (Les Maîtres de la Musique): 2<sup>e</sup> Éd<sup>on</sup> Paris, 1919, in-8°.*
- *Un émule de Lully: Pierre Gautier de Marseille*. (Recueil de la Société internationale de musique, octobre-décembre 1911.)
- *Un musicien piémontais en France au dix-huitième siècle: Jean-Pierre Guignon, dernier « Roy des violons »*. (Rivista musicale italiana, année XVIII, fasc. 4-1911.)
- *Les Bouffons*. Paris, 1912, in-4°.
- *Deux imitateurs français des Bouffons: Blavet et Dauvergne*. (Année musicale 1912.)
- *Un diplomate musicien au dix-huitième siècle: Le Prince d'Ardore*. (Courrier musical, 1<sup>er</sup> mars 1913.)
- *La musique française de Lully à Gluck*. (Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire, fasc. 43 à 49. Paris, 1914, gr. in-8°.)
- *Le Chevalier de Saint-Georges*. (The Musical Quarterly, janvier 1919.)
- *Les créateurs de l'Opéra français (Les Maîtres de la Musique)*. Paris, 1921, in-8°.
- *L'Amérique dans la musique française des dix-septième et dix-huitième siècles*. (The Musical Quarterly, avril 1921.)
- *Gaviniès et son temps*. (Revue musicale, 1<sup>er</sup> février 1922.)
- *Deux Sonates inconnues de François Couperin*. (Revue de Musicologie, juin 1922.)
- *Le rôle de Leclair dans la musique instrumentale*. (Revue musicale, 1<sup>er</sup> février 1923.)
- *Benjamin Franklin et la claveciniste Brillon de Jouy*. (The Musical Quarterly, 1<sup>er</sup> avril 1923.)
- *La Sonate de clavecin et violon en France*. (Courrier musical, 1<sup>er</sup> avril 1923.)
- La Laurencie (L. de) et Saint-Foix (G. de)**. — *Contribution à l'histoire de la symphonie française vers 1750*. (Année musicale, 1911.)
- Lalo (Ch.)**. — *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*. Paris, 1908, in-8°.
- Laurent (P.)**. — *Documents inédits sur la cathédrale Saint-Just de Narbonne*. Narbonne, 1887.
- Lavoix fils (H.)**. — *Histoire de l'Instrumentation*. Paris, 1878, in-8°.
- *Un virtuose en 1682 [Westhoff]*. (Chronique musicale, 1882.)
- Lebreton (Th.)**. — *Biographie normande*. Rouen, 1857-1861, 3 vol. in-8°.
- Ledebur**. — *Tonkünstlerlexicon Berlin's von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*. Berlin, 1861, in-8°.
- Lefebvre (L.)**. — *Le Théâtre à Lille au dix-huitième siècle: La Salle de la rue de la Comédie (1702-1787)*. Lille, 1906, gr. in-8°.
- *Le Concert de Lille (1726-1816)*. Lille, 1908, in-8°.

- Lejeal (Al.).** — *Recherches historiques sur les manufactures de porcelaine de l'arrondissement de Valenciennes*. Valenciennes, 1878, 1 vol. in-4°.
- Le Roi (J.-A.).** — *Histoire des rues de Versailles et de ses places et avenues depuis l'origine de cette ville jusqu'à nos jours*. 2<sup>e</sup> Éd<sup>on</sup>, Versailles, 1861, in-8°.
- Lichtenthal (P.).** — *Dictionnaire de musique* (traduction Dominique Mondo). Paris, 1839. 2 vol. in-8°.
- Ligne (Prince Ch.-J. de).** — *Mémoires sur le comte de Bonneval*. Paris, 1817, 1 vol. in-8°.
- Loisel (J.).** — *Les Origines de la Sonate* (Courrier musical, 1<sup>er</sup> octobre, 13 octobre, 1<sup>er</sup> novembre 1907.)
- Lütgendorff (W.-L. von).** — *Die Geigen und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Francfort, 1922, 2 vol. in-8°.
- Maugras (G.).** — *La Cour de Lunéville au dix-huitième siècle*. Paris, 1904, in-8°.
- Mendel (H.).** — *Musikalisches Conversations-Lexikon*. Berlin, 1870-1883, 12 vol. in-8°.
- Mengy (A.).** — *Quelques observations sur l'art du violon*, Paris, 1888.
- Mennicke (G.).** — *Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker*. Leipzig, 1906, in-8°.
- Michel.** — *Biographie historique et généalogique des hommes marquants de l'ancienne province de Lorraine*. Nancy, 1829.
- Moser (A.).** — *Zur Frage der Ornamentik in ihrer Anwendung auf Corelli's op. 5.* (Zeitschrift für Musikwissenschaft, 1918-1919, I.)  
— *Zur Genesis der Folies d'Espagne.* (Archiv für Musikwissenschaft, 1918-1919, I.)  
— *A. Corelli und A. Lulli...* (Zeitschrift für Musikwissenschaft 1920-1921, III.)  
— *Geschichte des Violinspiels*. Berlin, 1923, 1 vol. in-8°.
- Narbonne (L.).** — *La cathédrale Saint-Just de Narbonne*. Narbonne, 1901, in-8°.
- Nef (K.).** — *Geschichte der Sinfonie und Suite* (Kleine Handbücher der Musikgeschichte. Leipzig, 1921, in-8°.)
- Niquet (E.).** — *Les anciennes sociétés musicales d'Amiens*. Amiens, 1896, in-16°.
- Norlind (T.).** — *Zur Geschichte der Suite.* (Recueil de la Société internationale de musique, janvier-mars 1906.)
- Otzen (Curt).** — *Telemann als Opernkomponist*. Berlin, 1902, in-8° (suppl. musical).
- Oursel (M<sup>me</sup>).** — *Nouvelle Biographie normande*. Paris, 1886-1888, 3 vol. in-8°.
- Paribeni (G.-C.).** — *Muzio Clementi nella vita e nell'arte*. Milan, 1922, in-8°.
- Pierre (Constant).** — *Les facteurs d'instruments de musique, les luthiers et la facture instrumentale*. Paris, 1893, 1 vol. in-12°.  
— *Le Conservatoire de musique et de déclamation*. Paris, 1900, in-4°.
- Pincherle (M.).** — *La technique du violon chez les premiers sonatistes français (1695-1723).* (Revue S. I. M. 1911. Tirage à part, Paris, 1911, in-4°.)  
— *Les violonistes compositeurs et virtuoses*. 1 vol. in-8° (Les Musiciens célèbres), Paris, 1922.  
— *Sur une cadence-caprice pour violon, de l'an 1695.* (Revue de Musicologie, décembre 1922.)
- Pipelet (Constance D.-T.)** (du Lycée des Arts). — *Éloge historique de Pierre Gaviniès*. Paris, an X (1802), in-8°. Pièce.



- Pirro (A.).** — *Louis Marchand (1669-1732)*. (Recueil de la Société internationale de musique, octobre-décembre 1904.)  
 — *L'Esthétique de J.-S. Bach*. Paris, 1907, 1 vol. in-8°.  
 — *Louis Couperin*. (Revue musicale, 1<sup>er</sup> novembre 1920, 1<sup>er</sup> février 1921.)
- Pohl (C.-F.).** — *Mozart und Haydn in London*. Vienne, 1867, 2 vol. in-8°.  
 — *Josef Haydn*. Leipzig, 1878-1892, 2 vol. in-8°.
- Port (C.).** — *Le Roi des Violons de Paris et les Maîtres musiciens d'Angers*. Angers, 1855.
- Portalis (R.) et Beraldi (H.).** — *Les Graveurs du dix-huitième siècle*. Paris, 1881-1882, 2 vol. in-8°.
- Pougin (A.).** — *Mondonville et la Guerre des Coins*. (Revue et Gazette musicale de Paris, 1860.)  
 — *Viotti et l'école moderne de violon*. Paris, 1888, in-8°.  
 — *Notice sur Rode*. Paris, 1874, in-8°.  
 — *Le Violon, les violonistes et la musique de violon du seizième au dix-huitième siècle*. Paris, 1924, 1 vol. in-8°.
- Prod'homme (J.-G.).** — *Les Forqueray*. (Rivista musicale italiana, tome X, fasc. 4, 1903).  
 — *Écrits de musiciens (quinzième-dix-huitième siècles)*. Paris, 1912, in-12.
- Prunières (H.).** — *La Musique de la Chambre et de l'Écurie sous le règne de François 1<sup>er</sup>*. (Année musicale, 1911.)  
 — *Le Ballet de Cour en France, avant Benzerade et Lully*. Paris, 1914, gr. in-8°.  
 — *Les Petits Violons de Lully*. (Écho musical, 30 avril 1920.)
- Quittard (H.).** — *Westhoff*. (Revue musicale, 1902).  
 — *France. Musique instrumentale jusqu'à Lully. Treizième au dix-septième siècles*. (Encyclopédie de la musique, fascicules 37 à 40.)
- Regli (Fr.).** — *Storia del violino in Piemonte*. Turin, 1863, in-8°.
- Reuchsel (M.).** — *La Musique à Lyon*. Lyon, 1903, petit in-8°.  
 — *L'École classique du violon*. 2<sup>e</sup> Éd<sup>on</sup>, Paris, 1906, in-8°.
- Riemann (H.).** — *Die Bedeutung der Tanzstücke für die Entstehung der Sonatenform*. Munich, 1895.
- Rolland (Romain).** — *Handel* (Les Maîtres de la Musique). Paris, 1910, 4<sup>e</sup> Éd<sup>on</sup>, 1 vol. in-8°.  
 — *Voyage musical au pays du passé*. Paris, 1920, in-8°.
- Rostang (A.).** — *La Musique à Marseille*. (Mémoires de l'Académie de Marseille, 1872-1874.)
- Roure de Paulin (du).** — *La vie et les œuvres d'Antoine d'Auvergne, dernier directeur de l'Opéra royal (1713-1797)*. Paris, 1911, in-8°.
- Sacchi (F.).** — *La prima comparsa della parola violino...* (Gazetta musicale di Milano, 6 septembre 1891.)
- Sacerdote (G.).** — *Teatro regio di Torino, cenni storici intorno al teatro e cronologia degli spettacoli rappresentati dal 1669 al 1890*. Turin, 1892.
- Saint-Foix (G. de).** — *Jean Schobert*. (Revue musicale, 1<sup>er</sup> août 1922.)  
 — *N.-J. Hummel*. (Revue musicale, 1<sup>er</sup> avril 1923.)
- Saint-George (H.).** — *The bow*. Londres, 1909, in-8°.

- Sandberger (Ad.). — *Zur Geschichte des Haydn'schen Streichquartetts*. (Altbayrische Monatsschrift... 1900. Jahrgang 2.)
- Sandys (W.) et Forster (S.-A.). — *The history of the violin*. Londres, 1864, in-8°.
- Sauzay (E.). — *Le Violon harmonique, ses ressources...* Paris, 1889, in-8°.
- Schering (A.). — *Geschichte des Instrumentalkonzerts*. Leipzig, 1903, in-8°.
- *Zur Geschichte der Solosonate in der ersten Hälfte des 17 Jahrhunderts*. (Riemann-Festschrift, Gesammelte Studien. Leipzig, 1909, gr. in-8°.)
- Scheurleer (D.-F.). — *Jean-Marie Leclair L'ainé in Holland*. (Recueil de la Société internationale de musique, janvier-mars 1909.)
- *Het Muziekleven in Nederland...* La Haye, 1909, 2 vol. gr. in-8°.
- Schletterer (H.-M.). — *Geschichte der Spielmannszunft in Frankreich und der Pariser Geigerkönige. Teil II*. Berlin, 1884, in-8°.
- *Geschichte der Hofcapelle der französischen Könige. Teil I*. Berlin, 1883, in-8°.
- Schmarzow (A.). — *Barock und Rokoko*. Leipzig, 1919.
- Schmidt (A.). — *Christoph Willibald Ritter von Gluck. Dessen Leben und Tonkünstlerisches Wirken*. Leipzig, 1854, 1 vol. in-8°.
- Schnerich (Al.). — *Josef Haydn und seine Sendung*. s. d. 1 vol. in-8°.
- Schroder (C.). — *Handbuch des Violinspiels*. Berlin, 1923.
- Shelton (Edg.). — *The Violin and all about it...* Londres, 1899.
- Spitta (Ph.). — *Johann Sebastian Bach*. Leipzig, 1873, 2 vol. in-8°.
- Starcke (H.). — *Die Geige*. Dresde, 1884, in-8°.
- Stœving (P.). — *Von der Violine*. Berlin, 1906, 1 vol. in-8°.
- Striffling (L.). — *Esquisse d'une histoire du goût musical en France*. Paris, 1912, in-8°.
- Studený (Bruno). — *Beiträge zur Geschichte der Violinsonate im 18 Jahrhundert*. Munich, 1911, in-8°.
- Telfer. — *The Strange Career of the Chevalier d'Eon de Beaumont*, Londres, 1885, 1 vol. in-8°.
- Ténéo (M.). — *Souvenirs de H.-M. Berton*. (Revue S. I. M., 15 janvier 1911.)
- Thirion (H.). — *Madame de Prie*. Paris, 1903, in-8°.
- *La vie privée des financiers au dix-huitième siècle*. Paris, 1893, in-8°.
- Tiersot (J.). — *Histoire de la chanson populaire en France*. Paris, 1889, in-8°.
- *Gluck*. (Les Maîtres de la Musique), 4<sup>e</sup> Éd<sup>on</sup>, Paris, 1910, in-8°.
- *J.-J. Rousseau* (même collection), 2<sup>e</sup> Éd<sup>on</sup>, Paris, 1912, 1 vol. in-8°.
- *La Musique dans la comédie de Molière*, Paris, 1922, 1 vol. in-12.
- *Lettres de Musiciens écrites en français du quinzième au vingtième siècle*. Turin, 1924, 1 vol. in-8°.
- Torchi (L.). — *La musica instrumentale in Italia...* (Rivista music. ital., années 4 et suiv.)
- Torrefranca (F.). — *La creazione della sonata drammatica rivendicata all' Italia*, (Rivista musicale italiana, année 17.)
- Tricou (G.). — *Philibert Jambe de fer*. (Revue musicale de Lyon, 15 mai 1908.)
- Untersteiner (A.). — *Storia del violino, dei violonisti e della musica per violino*. Milan, 1906, in-8°.
- Valdrighi (L.-J.). — *Capelle, Concerti e musiche di Casa d'Este (seizième-dix-huitième siècles)*, (Atti e memorie delle R. R. Deputazioni di Storia patria per le Provincie Modenesi e Parmensi, série III, vol. II, 2<sup>e</sup> partie.)

- Valentin (C.). — *Geschichte der Musik in Frankfurt am Main*. Francfort, 1906, 1 vol. in-8°.
- Vallas (L.). — *La Musique à Lyon au dix-huitième siècle. La Musique à l'Académie*. Lyon, 1908, 1 vol. in-4°.
- *Une famille de violonistes lyonnais : les Leclair*. (Bulletin de la Société française de Musicologie, juillet 1921.)
- Vallat (L.). — *Études d'histoire, de mœurs et d'art musical*. Paris, 1890, in-12.
- Van der Streaten (E.). — *The romance of the fiddle*. Londres, 1914.
- Vercheval (H.). — *Dictionnaire du Violoniste*, Paris, Saintes, 1923, 1 vol. in-8°.
- Vial (H.) et Capon (G.). — *Le Journal d'un bourgeois de Popincourt, avocat au Parlement*. Paris, 1903, 1 vol. in-8°.
- Vidal (A.). — *Les instruments à archet*. Paris, 1876 à 1878, 3 vol. in-4°.
- Villanis (L.). — *Dix-septième et dix-huitième siècles. Italie*. (Encyclopédie de la Musique, fasc. 24, 25, 26.)
- Vingtrinier (E.). — *Le Théâtre à Lyon au dix-huitième siècle*. Lyon, 1879, in-8°.
- Wagner (E.-D.). — *Musikalische Ornamentik*. Berlin, 1869, 1 vol. in-8°.
- Wasielowski (W. J.- von). — *Die Violine in XVII<sup>e</sup> Jahrhundert und die Anfänge der instrumental composition*. Bonn, 1874, in-8°.
- *Die Violine und ihre Meister*, 3<sup>e</sup> Éd<sup>on</sup>, Leipzig, 1893, 1 vol. in-8°, 4<sup>e</sup> Éd<sup>on</sup>, 1904.
- Weckerlin (J.-B.). — *Nouveau Musicians*. Paris, 1890, in-12°.
- Woollett (H.). — *Histoire de la Musique depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*. Paris, 1909-1911, 2 vol. in-16°.
- Wotquenne (A.). — *Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire royal de musique de Bruxelles*. Bruxelles, 1898-1902-1908, 3 vol. in-8°.
- Wyzewa (T. de) et Saint-Foix (G. de). — *W.-A. Mozart*. Paris, 1912, 2 vol. in-8°.

## INDEX ALPHABÉTIQUE

[Les noms de lieux sont imprimés en PETITES CAPITALLES.

Les titres d'œuvres sont imprimés en *italiques*.

Les termes techniques sont imprimés en **caractères gras**, et les chiffres gras renvoient aux passages les plus importants.

Les noms des auteurs cités en référence ne figurent pas à l'index.

Les numéros des tomes sont imprimés en chiffres romains.]

### A

Abaco. — I, 141; II, 125.

Abel (C.-F.). — II, 360.

Abel (C.-H.). — I, 125.

ABBEVILLE. — II, 85; III, 149.

*Abraham*, Cantate à voix seule. — I, 144.

Académie française. — I, 401, 403.

**Accords**. — III, 107.

Achille. — II, 460.

*Actrice punie par le faux étranger (L')*. — II, 133.

**Adagio**. — I, 55; II, 508.

Adam. — II, 56, 413; III, 150, 151, 152.

Adam (A.). — III, 151.

Adélaïde (M<sup>me</sup>). — II, 8, 51, 55, 56, 130, 238.

Ader. — I, 85.

Adler (G.). — III, 134.

Adonis. — I, 394.

Adrien. — II, 297.

Affichard (L'). — II, 361.

Affre. — I, 379.

Agar. — II, 61.

AGEN. — I, 370; II, 10, 16, 29, 31, 168, 173, 214, 245, 226.

**Agéments**. — I, 427, 434; III, 4, 83-85.

Agus. — II, 298.

Aiguillon (d'). — I, 370; II, 10, 16, 29, 31, 168.

*Air de la Paix*. — I, 187.

**Airs**. — II, 219, 234, 444.

**Airs à la grecque**. — II, 265.

*Airs avec accompagnement de harpe*. — II, 131.

**Airs de danse**. — I, 49.

*Airs français et italiens*. — II, 219, 221, 257, 259.

**Airs (gracieux)**. — II, 255, 258, 261, 262.

**Airs (jolis)**. — II, 224.

**Airs sérieux et à boire**. — I, 68, 262.

**Airs variés**. — I, 175; II, 74 et suiv.; III, 145.

Aissé (M<sup>lle</sup>). — I, 239.

AIX-EN-PROVENCE. — II, 164, 333.

AIX-LA-CHAPELLE. — II, 148.

Alamy. — II, 215.

Alard (D.). — II, 435, 490.

Alarius. — I, 105, 232.

Albaret (d'). — I, 292, 293.

Albe (duc d'). — I, 356.

Albemarle (d'). — II, 247, 248.

Albert. — I, 294.

Albert d'Ailly (d'). — I, 292.

Alberti. — I, 12, 323; II, 283; III, 150, 160, 162.

Albertini. — I, 96.

Albinoni. — I, 133, 223, 224, 257, 330; II, 5, 6, 70, 125, 190; III, 135, 139, 191.

Albret (d'). — I, 377.

*Alceste*. — II, 111, 400.

*Alcimadure*. — I, 399, 415.

Aldovrandini. — I, 13.

Alembert (d'). — I, 50, 52, 53, 54; II, 372; III, 201.

ALEP. — II, 229.

Alexandre. — II, 370.

Alexandre (M.-H.). — II, 151, 153.

Aline (dit Joinville). — I, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 290.

*Aline reine de Golconde*. — II, 464.

Ali-Seid-Effendi. — II, 501, 502.

Alissan de la Tour. — II, 295, 296, 304.

Allain (J.). — I, 388.

**Allegri**no. — II, 387, 388.

**Allegro**. — I, 55.



- Allemande.** — I, 49, 50.  
*Alletamenti da camera.* — II, 354.  
**Alligre (d').** — II, 459, 506.  
*Alphée et Aréthuse.* — II, 104.  
**Amant anonyme (L').** — II, 467.  
**Amant déguisé (L').** — II, 467.  
**Amant légataire (L').** — II, 467.  
**Amant jaloux (L').** — II, 467.  
**Amant Sylphe (L').** — II, 467.  
**Amathonte.** — I, 293.  
**Amati.** — I, 10; II, 303.  
**Amelot.** — I, 196, 365, 366; II, 112, 113.  
**AMIENS.** — II, 105, 243, 476.  
**Amour champêtre (L').** — I, 262.  
**Amour et Psyché.** — I, 404.  
**Amours de Tempé (Les).** — II, 99, 100, 101.  
**Amphion.** — I, 163, 405; II, 310.  
**Amphitrite.** — I, 207.  
**AMSTERDAM.** — I, 223, 246, 257, 285, 288; II, 143, 172.  
*Amusements des Dames.* — II, 203, 205.  
*Amusements d'un violon seul.* — II, 445.  
*Amusements du Parnasse.* — II, 220.  
*Amusements Lyriques.* — I, 296.  
*Amusements pour la chambre.* — I, 106.  
*Amusements pour le violon seul.* — II, 14, 21.  
**Amusettes (Les).** — I, 210.  
**Anacréon.** — I, 378.  
**Anacréon.** — II, 337.  
**Ancelet.** — I, 172, 173, 177, 312, 313, 350, 361, 419, 420; II, 44, 23, 53, 63, 82, 86, 310, 313; III, 203.  
**ANDELOT.** — III, 2.  
**André.** — II, 385; III, 69, 116, 117.  
**Andromaque.** — II, 111.  
**Anet (J.-B.).** — I, 103, 131, 160, 166, 168, 171, 197, 269, 313, 350-365, 380; II, 41, 63.  
**Anette.** — I, 351, 352.  
**Anfossi.** — II, 297.  
**Angelo.** — II, 452, 453, 465, 468, 470, 473, 488.  
**ANGERS.** — II, 59, 293, 294.  
**Anglebert (d').** — I, 36, 41, 42, 76, 97.  
**Angle terre (reine d').** — I, 160, 355.  
**Angot.** — I, 214; II, 239.  
**Angran.** — I, 264, 265.  
**ANNECY.** — I, 230, 271, 273.  
**Annereau (M<sup>me</sup>).** — II, 436, 459.  
**Annet (Annette).** — I, 351.  
**Annette et Lubin.** — II, 348.  
**Anseau.** — I, 166, 336.  
**Antheaume.** — II, 55; III, 141.  
**Anthem.** — II, 365.  
**Antier (D<sup>lle</sup>).** — I, 203, 222.  
**Antin (d').** — I, 295; II, 26.  
**Antoine.** — I, 82.  
**Antonii (degli).** — I, 12.  
**Antonio.** — I, 160, 355, 360.  
**Antony.** — II, 467.  
**ANVERS.** — I, 266; II, 266, 454.  
*A Peep behind the curtain.* — II, 361.  
**Apollon.** — I, 27, 64, 180, 184, 296, 390; II, 132, 133, 135, 139, 140, 298, 457.  
**Apollon (Enfants d').** — II, 95, 502.  
*Apollon et Climène.* — I, 296.  
*Aquilus et Florus.* — I, 146.  
**Arbeau (Thoinot).** — I, 50.  
**Arbonne (d').** — II, 219.  
**Archet.** — I, 191-192, 221, 222, 229, 327-329; II, 323 et suiv. III, 3, 11-14, 25, 26, 27, 28, 29, 34, 35, 39, 51, 52, 60-63, 80-83, 86-88, 93-99, 203, 204.  
**Ardore (d').** — I, 360; II, 50, 61, 83.  
**Argenon (d').** — I, 82.  
**Argenson (d').** — I, 202, 291.  
**Arion.** — I, 22.  
**Arion.** — I, 298.  
**Arioste.** — II, 348.  
**Arlay (d').** — I, 87.  
**ARLES.** — II, 333.  
**Armand.** — II, 123.  
**Armant.** — I, 195.  
**Armide.** — II, 501.  
**Arnas (d').** — I, 270.  
**Arnaud.** — I, 422; II, 413; III, 151.  
**Arnofe.** — I, 401.  
**Arnoul.** — I, 74.  
**Arnould (M<sup>lle</sup>).** — II, 460, 464.  
**Arnoult.** — II, 101.  
**Arnoux.** — I, 413.  
**Arpège.** — III, 34.  
**ARRAS.** — II, 151, 483.  
*Arrêt du Conseil d'Etat d'Apollon.* II, 137.  
*Arrêts de l'Amour (Les).* — II, 263.  
*Art de jouer le violon (L').* — III, 22-35.  
*Art de plaire (L').* — II, 204.  
*Art de se perfectionner dans le violon (L').* — III, 76 et suiv.  
*Art de toucher le clavecin.* — I, 62.  
*Art du violon (L').* — III, 75.  
**Artaria.** — I, 14.  
**Artaud.** — I, 270.  
*Arte del arco.* — II, 346.  
*Artisans de qualité (Les).* — II, 219, 235.  
**Artois (C<sup>te</sup> d').** — II, 272, 291, 399; III, 76.  
**Artus.** — I, 76, 304.  
**ASNIÈRES.** — I, 351.  
**Aspelmayer.** — II, 458.  
**Atlas.** — I, 296.  
**Atwood.** — II, 358.  
**Atys.** — II, 167, 224, 259; III, 60.  
**Aubert.** — I, 233, 391; II, 64, 167.  
**Aubert (E.-L.).** — I, 213, 215; II, 219.

Aubert (Jacq.). — I, 169, 171, 195, **201-230**, 329, 330, 331, 338, 386, 391; II, 10, 29, 30, 32, 46, 55, 67, 70, 196, 214, 231, 238, 239, 240; III, 59, 79, 80, 97, 113, 128, 133, 134, 135, 136, 141, 155, 161, 167, 172, 210.

Aubert (Jean). — I, 201, 352.

Aubert (J.-L.). — I, 215; II, 240.

Aubert (J.-L.-M.). — I, 234.

Aubert (L.). — I, 203, 210, 213, 215; II, **238 et suiv.** 294; III, 79, 105, 114, 128, 140, 145.

Aubry (P.). — I, 92, 94.

Aude. — II, 333.

Audibert de Lussan. — II, 434.

Audinot. — II, 120, 265.

Augé de Lassus. — II, 470.

AUGSBOURG. — I, 14, 27.

Augustin. — II, 478.

Aulnaye (L'). — II, 305.

Aumale (d'). — I, 203.

Aumont (d'). — I, 381, 388, 389; II, 26, 95, 115, 374.

Auriac (d'). — II, 60.

Auriol. — I, 345.

Aurore (L'). — I, 415.

AUSSARGUES. — I, 274.

AUTUN. — II, 291.

Auvergne (d'). — I, 68.

*Avertissements.* — I, 315, 317; III, **22**.

Avesnes. — II, 192.

*Aveux indiscrets (Les).* — II, 443.

Avion. — II, 215.

Avolio (J.). — II, 454.

Ayen (d'). — I, 75, 295, 386; II, 6, 26, 46, 48.

Azevedo. — II, 354, 470.

## B

*Bacchus et Erigone.* — I, 386, 387, 404, 405.

Bach. — II, 294, 374.

Bach (Ch.-Ph.-E.). — I, 36, 335; III, 89, 90, 115, 128, 170.

Bach (J.-Chr.). — II, 352, 360, 382, 384, 458, 496, 497; III, 129, 134, 136, 143, 162, 165, 173, 175.

Bach (J.-S.). — I, 55, 57, 139, 142, 175, 223, 225, 230, 338, 371, 372, 431; II, 21, 27, 69, 328, 332.

Bachaumont. — I, 253, 407, 410, 411, 412, 413, 416; II, 2, 104, 105, 106, 109, 143, 285, 292, 335, 336, 376, 460, 463, 464, 465, 508.

Bachelier. — II, 291, 434.

Bachmann. — I, 5.

Bacilly. — I, 36, 229.

Bacon. — III, 211.

Bacqueville (de). — I, 236.

Bacquoy-Guédon. — I, 371.

**Badinage.** — I, **139, 338**.

Bagge (de). — II, 181, 287, 305, 351, 372.

BAGNOLET. — II, 84.

Baillé. — II, 474.

Baillet de Saint-Julien. — II, 134.

Bailleux (A.). — I, 305; II, 204, 288, 351, 418, 436, 457, 459; III, 75, 80, **82-85**, 88, 98.

Baillieu. — I, 391.

Baillon. — I, 170; II, 60.

Baillot. — I, 313; II, 409; III, 51, 75.

Bailly. — II, 121.

Baizé. — I, 106.

*Bal bourgeois (Le).* — II, 284.

Balbastre. — I, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407; II, 220, 250, 283, 286, 297, 370, 444; III, 149.

Bali-Gondi. — I, 21.

Ballard. — I, 81, 97, 270; III, 2.

Ballard (Ch.). — I, 68, 77, 78, 112, 122, 123, 229, 230, 293.

Ballard (R.). — I, 72.

**Ballet.** — I, 18.

*Ballet des Arts.* — I, 29.

*Ballet de la Paix.* — I, 249, 250.

*Ballet de Télémaque.* — II, 296.

*Ballet des saisons.* — I, 296.

*Ballet des XXIV heures.* — I, 203.

Ballot de Sovot. — I, 296.

BALON. — I, 81.

Baltzar (Th.). — I, 14.

Balzac. — I, 367.

Bambini. — III, 151.

Bandiery de Laval. — I, 252, 254, 255.

Banister. — I, 110; III, 127.

Banssat (de). — II, 100.

Baptiste. — I, 166, 350, 352, 356, 420; II, 55, 282, 310.

Baptistin. — I, 109, 166, 355.

*Barbacole ou le manuscrit volé.* — II, 264.

Barbe. — II, 100.

Barberet. — II, 103.

Barbery. — I, 389; II, 44.

Barbier. — I, 241, 274; II, 269, 270.

*Barbier de Séville (Le).* — II, 464.

Barbon. — II, 144.

Barbotin. — II, 59.

BARCELONE. — II, 61.

Barclay-Squire. — II, 359, 490, 492.

Barlion. — I, 166, 167, 180, 181.

Barni. — II, 409.

Barois. — I, 244.

Baron. — I, 295, 298, 306, 405; II, 229, 244, 249.

- Barre (de la). — I, 166; III, 127.  
 Barre de Beaumarchais (de la). — I, 243, 286, 287.  
 Barrière. — II, 183, 196, 493.  
 Barry (du). — II, 460.  
 Barthalli. — III, 120.  
 Barthélemon. — II, 333, 357, 358, 363, 365.  
 Barthélemon (Fr.-H.). — II, 357 et suiv. III, 128.  
 Barthélemy. — II, 446.  
 Bassani (G.-B.). — I, 12, 13, 53, 59, 70, 108, 125, 126; II, 29, 208; III, 131.  
**Basse continue.** — III, 152.  
**Basse d'Alberti.** — III, 150.  
 Basset. — I, 37; III, 4.  
 BASSE-TERRE. — II, 449, 452, 488.  
 Battista (A.-L.). — III, 140.  
 Batteux. — III, 197.  
 Bau (du). — II, 419.  
 Bauderon de Sénecé. — I, 45.  
 Baudeux. — I, 288.  
 Baudouin. — I, 288.  
 Baudron. — II, 310.  
 Baudry (J.-L.-A.). — II, 266.  
 Baudy. — I, 170.  
 Baume (de la). — II, 351.  
 Baussen. — I, 132, 136.  
 Bavière (prince de). — I, 86, 123, 133, 144, 156, 240.  
 Bayard. — I, 398; II, 263.  
 Bazin. — II, 270, 373.  
 Béarn (de). — I, 240, 249.  
 Beaufort (de). — II, 353.  
 Beaujolais (de). — II, 469.  
 Beaumé. — II, 477.  
 Beaumont (de). — I, 301; II, 309.  
 BEAUVAIS. — III, 74.  
 Beauvarlet-Charpentier. — III, 149, 151.  
 Beauveau (de). — II, 413.  
 Beauvoir (R. de). — II, 449, 450, 451, 452, 457, 460, 464, 465, 470, 484, 487, 488.  
 Bèche (M.-Fr.). — II, 1, 2.  
 Beckmann. — I, 125, 226; II, 37; III, 107.  
 Bedos. — I, 378.  
 Bedtinger. — II, 60.  
 Beer (J.). — I, 119.  
 Beethoven. — I, 98; II, 328, 347; III, 152.  
 Belfara. — I, 75, 76, 78, 89, 294; II, 178.  
 Behr (J.). — III, 209.  
 Behrmann. — III, 128.  
 Belderbusch. — II, 347.  
 Belisi. — I, 12.  
*Belle Arsène (La).* — II, 464.  
 Bellefonds (de). — II, 244.  
*Bellerophon.* — II, 46.  
 BELLEVILLE. — I, 214, 215, 350, 401, 402, 414; II, 142.  
 Belleville. — I, 24; II, 9.  
 BELLEVUE. — I, 393.  
 Bellocq. — II, 1, 2.  
*Belpégor.* — II, 364.  
 Bemetzrieder. — III, 199, 202.  
 Benaut. — III, 153.  
 Benda. — II, 341, 342; III, 139, 162.  
*Benedic anima mea.* — II, 105.  
*Benefac Domine.* — I, 434.  
 Bentabole. — II, 480.  
 Benoît de Benoît. — II, 186.  
 Benoit. — I, 383, 420; II, 270.  
 Benserade. — I, 23, 72.  
 Béraud de la Haie. — II, 464.  
 Bérault. — II, 187, 188.  
 Bercomie de Gourdie (de la). — II, 195.  
 BERCY. — I, 134; II, 220, 222.  
*Bercy (La).* — II, 225, 231.  
 BERGAME. — I, 131; II, 260, 420; III, 74.  
 Bériot. — I, 313.  
 BERLIN. — I, 156, 273; II, 15, 336, 341, 342, 348, 349; III, 36, 147, 170.  
 Bernadau. — II, 278, 279, 281, 298, 299, 306, 313, 314, 316.  
 Bernage (de). — II, 137, 246.  
 Bernard. — II, 337.  
 Bernhard. — II, 50.  
 Bernier. — I, 284; II, 137, 270.  
 Bernis (de). — I, 270, 272, 276, 293, 302, 310, 311, 312, 314.  
 Berrier. — I, 239.  
 Berry (de). — I, 75; II, 484.  
 Bertault. — I, 104; II, 81, 196, 280, 313.  
 Berteaux. — II, 408.  
 Berteville. — II, 12.  
 Bertheaume. — II, 288, 310, 315, 317, 385, 398, 400, 401, 419 et suiv. 493, 497; III, 99, 109, 110, 114, 115, 128, 143, 166, 169, 202, 204, 205, 210, 211.  
 Bertheaume (I.). — II, 424.  
 Bertheaume (J.). — II, 424.  
 Berthet. — I, 36.  
*Bertholde à la cour.* — II, 219, 235, 238.  
*Bertholde à la ville.* — II, 166.  
 Berthon. — II, 273.  
 Berthin. — I, 208, 261, 345, 374; II, 314.  
 Bertin-Quentin. — III, 129.  
 Bertolio. — II, 92, 93.  
 Berton. — I, 314, 411; II, 106, 107, 110, 111, 114, 119, 122, 166, 167, 221, 224, 259, 289, 410.  
 Bérulle (de). — II, 136, 138.  
 BESANÇON. — I, 340.  
 Besard. — I, 58.  
 Besche. — I, 401; II, 54, 59.  
 Bésonval (de). — II, 470.  
 Besozzi. — II, 92, 291, 292, 383.

- Besson. — I, 106, 107, 220, 233.  
 Besson. (M.-G.). — I, 195. 230-236; III, 113, 137, 161.  
 Béthizy (de). — I, 223, 336; II, 67, 267; III, 58, 194, 197.  
 Beultinck. — II, 153.  
 Beuvron (de). — I, 394.  
 Beyschlag (A.). — I, 35; III, 64.  
 Bézu. — II, 244.  
 BÉZIERS. — I, 75, 378; II, 449.  
 Biagio-Marini. — I, 10, 11; III, 100, 109, 135.  
 Biber. — I, 14, 15, 108, 119; III, 109.  
 BICÈTRE. — I, 170, 202; II, 249, 250.  
 Bignon. — I, 68; II, 106, 110, 111.  
 Biolet (S.). — I, 273, 341.  
 Birckenstock. — III, 107.  
 Birnstiel. — I, 156.  
 Bissardon. — II, 478, 481.  
 Bissy (de). — II, 5, 183.  
**Bithématisme.** — I, 324, 339; II, 25, 66, 72, 96, 155, 199, 200, 209, 211, 267, 268, 275, 321, 322, 344, 356, 377, 389, 391, 416, 438, 491, 506; III, 173-177.  
**Bizarria.** — II, 259, 260.  
 Blacque. — I, 401.  
 Blainville. — I, 171, 172, 312, 391; III, 32, 199, 200.  
 Blaise. — II, 165.  
 Blaitrans (de). — I, 87.  
 Blanchard. — I, 384, 390; II, 103, 106, 137, 272.  
 Blanchet. — I, 389.  
 Blancheton. — II, 47, 125, 198.  
 Blangy. — II, 196.  
 Blasius. — II, 297.  
 Blavet (M.). — I, 169, 208, 211, 230, 256, 275, 280, 381, 383, 399; II, 26, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 55, 83, 84, 174, 183, 217, 279, 280; III, 128.  
 BLOIS. — II, 251; III, 178.  
 Blondeau. — II, 187.  
 Blondel. — II, 167.  
 Blondi. — I, 86.  
 Bobo (P.). — I, 379.  
 Bocan. — I, 16, 17.  
 Boccace. — III, 206.  
 Boccherini. — II, 181, 199, 287, 374, 387, 458, 496, 497; III, 153.  
 Boieldieu. — II, 317.  
 Boileau. — II, 62, 302, 303.  
 Boilli. — I, 412.  
 Boindin. — I, 365.  
 Boisgelou. — I, 69, 77, 107, 131, 138, 161,, 173, 184, 187, 198, 215, 261, 283, 311, 362, 364, 374, 375; II, 86, 87, 174, 182, 183, 188, 229, 279, 314, 317, 425; III, 205.  
 Bois-Jourdain. — I, 240.  
 Bois-Le-Duc. — II, 477.  
 Boismortier. — I, 222, 364; II, 7, 70, 286, 434; III, 127, 128, 135, 208.  
 Boissière (La). — II, 43.  
 Boissy. — I, 240, 243; II, 45.  
 Boivin. — I, 62, 135, 136, 151, 155, 168, 183, 184, 197, 198, 203, 208, 209, 211, 249, 262, 265, 274. 276, 277, 282, 283, 286, 290, 294, 295, 297, 343, 366, 368, 374, 375, 379, 391, 397, 400, 422; II, 153, 164; III, 13, 36.  
 Boizard de Pontault. — I, 374.  
 Bollioud-Mermet. — III, 103, 104, 179, 198, 204.  
 BOLOGNE. — I, 55, 273; II, 43.  
 Bologne. — II, 449, 487, 488.  
 Bombarde de Bossu. — I, 239.  
*Bonheur est d'aimer (Le).* — II, 365.  
 Bonifai (N.). — I, 379.  
 BONN. — II, 346, 347.  
 Bonnard. — I, 366.  
 Bonnassies (J.). — II, 248.  
 Bonnefous. — I, 166.  
 Bonnet. — I, 422; II, 424.  
 Bonneuil. — I, 45.  
 Bonneval (de). — I, 237.  
 Bonnier de la Mosson. — I, 269, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 284, 292; II, 26, 50, 51, 279.  
 Bonnin (G.). — I, 271.  
 Bononcini (A.). — I, 168; III, 155.  
 Bononcini. (G.-M.). — I, 11, 59, 70, 125, 126, 168.  
 Bonot. — I, 85.  
 Bontemps (de). — II, 14.  
*Bonum est.* — I, 386, 391.  
 Borde (de la). — II, 221.  
 BORDEAUX. — I, 376, 377, 400; II, 7, 277, 278, 300, 301, 302, 303, 304, 317, 357, 358, 364, 365, 457, 459; III, 148.  
 Bordes. — I, 146.  
 Bordet. — II, 167, 204, 205.  
 Bordier. — II, 137; III, 151.  
 Borée. — I, 402.  
 Borel. — I, 255.  
 Borle. — I, 377.  
 Bornet. — III, 75, 76.  
 Borrel. — I, 35; III, 115.  
 Bosq du Boucher. — I, 250.  
 Bossuet. — I, 69, 137..  
 Bossy. — I, 388.  
 Botsiber. — III, 139.  
 BOUCHAIN. — I, 87.  
 Bouchard. — I, 341.  
 Boucher. — I, 245, 247; II, 101, 309, 352, 353; III, 117, 210.



- Bouchet. — II, 244, 408.  
 Bouchotte. — II, 478, 479, 480.  
 Boucon. — I, 387, 388, 389, 415, 416, 419;  
     II, 26, 44, 45, 159, 163.  
 Boucot de Judinville. — I, 143.  
 Boufflers (de). — I, 380.  
 Bouffons (Les). — II, 77, 401, 423.  
 Bouhier. — II, 3.  
 Bouillon (de). — I, 229, 367.  
 Bouilly. — II, 396, 397, 398, 399, 400, 407,  
     409, 410, 418, 436, 502.  
 Bouin. — II, 361, 362, 363, 436.  
 BOULOGNE. — II, 151, 195, 196.  
 Boulogne ou Boullogne. — II, 449, 451, 457.  
 Bouquet. — II, 482, 483.  
 Bourbon (de). — I, 191, 195, 197, 202, 203,  
     204, 207, 208, 211, 213, 214, 215, 224; II,  
     42, 247, 425, 501.  
 Bourbon-Conti (de). — II, 435, 437.  
 Bourdon. — II, 11.  
 Bourdonnaye (de la). — I, 379; II, 222, 262,  
     263.  
 Bouret (M<sup>lle</sup>). — I, 181.  
 BOURG-EN-BRESSE. — II, 401.  
 Bourgeat. — I, 108.  
 Bourgeois. — I, 166, 298, 300.  
 BOURGES. — II, 352.  
 Bourget (P.). — II, 134.  
 Bourgogne (duc de). — I, 62, 75.  
 Bourguès. — III, 161.  
 Bournet. — II, 477.  
 Bournonville. — I, 188, 272.  
 Bouron. — I, 401.  
 Bousquet (P.). — II, 304.  
 Bousset (du). — I, 182.  
 Boutade (La). — I, 78.  
 Boutard. — II, 364.  
 Bouvard (Fr.). — I, 195, 263-264; III, 103,  
     137, 161, 167, 170.  
 Bouvet (Ch.). — II, 443; III, 67.  
 Boyer. — II, 353, 475.  
 Boyvin d'Hardencourt. — II, 181.  
 Bradshaw. — II, 470.  
 Brailly (P.). — II, 85.  
 Brancas (de). — I, 295, 386.  
 Branche. — II, 185, 186, 188.  
 Branche (Ch.-A.). — II, 184, 185 et suiv.,  
     216, 248; III, 99, 104, 106, 108, 114, 144,  
     165, 168, 174, 182, 183, 210.  
 Brandebourg (de). — III, 128.  
 Brandenburg (de). — I, 24.  
 Brassac (de). — I, 240.  
 Braun. — I, 232.  
 BREDA. — II, 136.  
 Breda (T.). — II, 451.  
 Bregnot du Lut. — I, 340.  
 Breitkopf. — II, 342.  
 Bremant. — II, 295, 304.  
 Brenet (M.). — I, 7, 53, 68, 121, 122, 172,  
     279, 340, 353, 382, 403; II, 2, 91, 160,  
     203, 215, 334, 498.  
 BRESCIA. — I, 10.  
 BREST. — II, 477.  
 Breteuil (de). — II, 298.  
 Breuillaud. — II, 81.  
 Brevin. — II, 6, 125.  
 Brice. — II, 93.  
 Brijon. — II, 29, 123; III, 11, 59-64, 88,  
     199, 200, 202.  
 Brillon de Jouy. — II, 181.  
 Brioschi. — II, 126, 198.  
 Brisollier. — I, 198.  
 Brodsky. — II, 413.  
 Bronod. — I, 388; II, 294.  
 Brossard (S. de). — I, 9, 20, 29, 30, 31, 32,  
     33, 35, 38, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53,  
     55, 56, 60, 61, 63, 68-71, 70, 93, 98, 103,  
     124, 126, 128, 131, 140, 143, 144, 177; II,  
     21, 148, 206; III, 2, 3, 4, 5, 31, 93, 113,  
     120, 122, 129, 130, 159, 160, 167, 191.  
 Brotonne (de). — I, 343, 345; II, 51, 124.  
 Brown. — II, 452, 454, 470.  
 Bruère (La). — I, 386.  
 Bruhl (de). — II, 359.  
 Brunau. — II, 364.  
 Brunel. — I, 232.  
 Brunet. — I, 106, 246; II, 244, 459.  
 Brunet d'Évry. — I, 166.  
 Brunet de Molau. — I, 166.  
 Bruno Studeny. — I, 5.  
 Brunswick (de). — I, 168; II, 359.  
 Bruslard. — I, 143.  
 BRUXELLES. — I, 19, 108, 266; II, 43, 78, 79,  
     80, 152, 219, 230, 302, 317, 318, 348, 349,  
     459, 505, 506.  
 Buckingham. — I, 27.  
 Buée. — II, 433.  
 Buffardin. — II, 48, 255; III, 36.  
 Buffier. — I, 240.  
 Buonamente. — I, 11, 12.  
 Buononcini. — I, 389.  
 Burckoffer. — II, 168, 386.  
 Bureau. — II, 219.  
 Buret (J.). — I, 365.  
 Burgoyne. — II, 363.  
 Burney. — II, 178, 180, 181, 183, 365; III,  
     67, 205.  
 Bury. — II, 103, 114.  
 Busby. — II, 358.  
 Busson. — II, 446.  
 Buterne. — I, 144, 153, 154.  
 Buvat (J.). — I, 79.  
 Buzet. — II, 214, 215, 222.

## C

**Caccia.** — II, 253, 254 (voir *Chasse*).

**Cadence.** — II, 206, 207, 232; III, 18, 53-54, 69-71, 73-74, 165.

**Cadet.** — II, 59.

**Cadi dupé (Le).** — II, 333.

**CADIX.** — II, 299.

**Cadot.** — II, 464.

**CAEN.** — I, 68.

**Caffiaux (Dom.).** — I, 359.

**Cahuzac.** — II, 99.

**Cair.** — III, 178.

**Caitheaux.** — II, 376.

**Caix (de).** — II, 7, 26.

**Cajon.** — III, 98.

**Calcarey (de).** — I, 293.

**Calliope.** — I, 21, 22.

**Callirhoe.** — II, 109, 110.

**Camargo (La).** — I, 86, 89, 294, 383; II, 44.

**Cambefort (J. de).** — I, 21.

**Cambini.** — II, 351, 383, 398, 411, 422, 433, 436.

**Camille.** — II, 9.

**Campagne (J.).** — II, 278.

**Campan (M<sup>me</sup>).** — II, 399.

**Campardon.** — II, 80, 144, 441.

**Campion.** — I, 37.

**Campra (A.).** — I, 76, 86, 186, 229, 383, 384, 390, 392, 421; II, 104, 106, 137, 234; III, 197.

**Camus.** — II, 226, 270.

**Canavas.** — I, 360, 397; II, 14, 91, 92, 93, 94, 95, 124, 150, 270, 280, 333, 369, 385; III, 59, 114, 166, 176, 177.

**Canavas (Jos.).** — 44, 91 et suiv.

**Candeille.** — II, 115, 273, 297.

**Cacente.** — II, 104.

**Cannabich.** — II, 385, 458, 493.

**CANOSSA.** — II, 511.

**Cantais.** — I, 73, 74, 80, 85.

**Cantate.** — I, 122, 143, 145; II, 131, 132.

**Cantate Deo.** — I, 435.

**Cantate Domino.** — I, 383.

**Cantiques.** — II, 273.

**Canzone.** — I, 10, 11, 14.

**Capeaux.** — II, 264.

**Capel.** — II, 280.

**Caperan.** — I, 390, 400, 406; II, 101, 107, 140, 141, 142, 167, 285.

**CAP FRANÇAIS.** — II, 35.

**Capon (G.).** — II, 78, 81, 335.

**Caprice.** — II, 21.

**Capriccios.** — II, 21.

**Caprice (Le).** — I, 77, 86.

**Capron.** — I, 312; II, 373.

**Capron (Nic.).** — II, 93, 205, 285, 287, 310, 315, 333, 344, 368 et suiv., 384, 385, 397, 398, 412, 416, 421, 435, 458; III, 99, 107, 110, 114, 128, 145, 153, 166, 169, 177, 204, 205, 210.

**Capy.** — II, 60, 62.

**Caractères de la Chasse (Les).** — I, 154.

**Caractères de la Danse (Les).** — I, 79, 86, 90.

**Caractères de la Guerre (Les).** — I, 154.

**Caraffe l'ainé.** — II, 9.

**Caraman (de).** — II, 186.

**Carbasus.** — I, 361; III, 33, 204.

**CARCASSONNE.** — II, 397.

**Cardenio.** — II, 270.

**Cardon.** — II, 196, 413.

**Carignan (de).** — I, 90, 213, 280; II, 49, 55, 61, 91, 92, 93, 132, 201.

**Carillon.** — I, 212, 213, 226, 227.

**Carlez.** — II, 130, 164.

**Carline (M<sup>lle</sup>).** — II, 469.

**Carlyle.** — I, 165.

**Carminati.** — II, 248, 285.

**Carмонтelle.** — II, 338.

**Carnaval du Parnasse.** — I, 391, 392.

**Caron.** — I, 277, 292; II, 219.

**Carré (B.).** — II, 257.

**Carron.** — I, 354.

**Cartier (J.-B.).** — II, 17, 18, 20, 34, 39, 64, 68, 81, 147, 176, 177, 185, 189, 209, 279, 285, 297, 302, 309, 314, 315, 316, 347, 377, 406, 445; III, 3, 20, 51, 53, 63, 75, 92, 106, 119.

**Casanova.** — II, 42, 44.

**Cassandra.** — I, 261.

**Cassanée.** — Voir *Mondonville*.

**Cassati.** — III, 120.

**CASSEL.** — I, 17, 19, 24, 43, 233; II, 477; III, 100, 157.

**Cassone.** — I, 191.

**Castagnery (M<sup>lle</sup>).** — I, 208, 295, 297; II, 263, 444; III, 76.

**Castagnié.** — I, 271, 272, 277, 278.

**Castaigna (Ph.).** — II, 357.

**Castania.** — I, 377, 378, 379.

**Castarède.** — II, 299, 302.

**Castaud.** — I, 306, 309; II, 443, 458, 459, 511.

**Castello (D.).** — III, 157.

**Castil-Blaze.** — I, 355; II, 91, 166, 401.

**Castor et Pollux.** — II, 111.

**Castries (de).** — II, 283.

**Castries Talaru (de).** — II, 8.

**Castrucci.** — III, 81.

**Catalan.** — II, 409.

**Catherine (impératrice).** — II, 437.

**Caluat.** — II, 4.

**CAVAILLON.** — II, 222.

- Cavi (da). — III, 27.  
 Caylus (de). — I, 82, 167, 168.  
 CAZALMAGGIORE. — II, 47.  
 Cazau. — II, 144.  
*Ceinture de Vénus (La)*. — I, 123.  
*Ceinture enchantée (La)*. — II, 365.  
 Cellier. — II, 193.  
*Céphale et Procris*. — I, 121.  
 Cerceau (du). — II, 160.  
 Cernay (de). — II, 193, 194, 195, 197.  
 César. — II, 453.  
 Césari. — II, 47.  
 Cessar. — I, 152, 156.  
 Chabanon. — II, 155, 156, 292; III, 117, 190, 199, 201, 205.  
 Chabot (de). — I, 394.  
 Chabran (F.). — I, 428, 430.  
**Chaconne**. — I, 52, 53.  
 Chadeuil. — II, 354.  
 Chagneaud. — II, 487, 488.  
 CHALLES. — II, 401, 403.  
 CHALON. — II, 413.  
 CHALONS. — I, 252; II, 346.  
 CHAMBERY. — I, 290, 291.  
 Chamblaye (de). — I, 163.  
 Chambon. — I, 341.  
 Chambonnières (de). — I, 36, 46, 53, 59, 92, 97; II, 466; III, 130.  
 Chambord. — I, 341.  
 Chamborn. — I, 341.  
 Champmeslé. — I, 374.  
 Chancel de la Grange. — I, 261.  
 CHANTILLY. — I, 203, 204, 207; II, 399, 408.  
*Chant républicain*. — II, 354.  
 Chaponnière. — II, 372.  
 Chappuzeau. — I, 24.  
 Chaptal. — II, 451.  
 Chardin (S.). — I, 304; II, 156; III, 117.  
 Chardon. — II, 235.  
 CHARENTON. — II, 222, 226, 229.  
 Charite. — I, 394.  
 Charles (P.). — I, 299; II, 358.  
 Charles II. — I, 75.  
 Charles IV. — II, 407, 408.  
 Charles VI. — I, 237.  
 Charles VII. — II, 179.  
 Charlier (J.). — III, 39.  
 CHARLOTTENBOURG. — II, 341.  
*Charmes de la Voix (Les)*. — II, 263.  
 Charolais (de). — I, 197.  
 Charpentier. — I, 69; II, 413, 434.  
 Chartier. — II, 187.  
 Charton. — I, 270.  
 Chartonnière (de la). — II, 134.  
 Chartrain. — II, 351; III, 151, 153, 200.  
 Chartraire de Bourgogne. — II, 3, 5, 164.  
 CHARTRES. — I, 149; II, 121.  
 Chartres (de). — II, 7, 450, 464, 465, 469.  
**Chasse**. — I, 115, 323, 324; II, 68, 174, 175 et suiv., 232, 253, 463, 465, 466, 469; III, 144. (Voir **Caccia**.)  
*Chasse (La)*. — II, 176-177, 463, 465, 466, 469.  
*Chasse du Cerf*. — II, 175.  
 Chastillon (de). — II, 257.  
 Châteauneuf. — II, 501.  
 CHATEAU-THIERRY. — II, 441, 478, 481.  
 Châtel (du). — I, 134, 135.  
 Châtelineau (de). — I, 87.  
 Châtelux (de). — I, 420, 421.  
 Châtillon. — I, 103.  
 Châtillon (de). — I, 236.  
 Chaulet (L.). — I, 351, 352.  
 Chaulnes (de). — I, 292.  
 CHAUMES. — III, 149.  
 Chauvelin. — II, 243.  
 Chauvet. — I, 181.  
 Chauvin. — II, 192.  
 Chavagnac. — I, 298, 306.  
 Chavas. — II, 250.  
 CHAVILLE. — II, 1, 2.  
 Chédeville. — I, 364; II, 6, 32, 203; III, 39.  
 Chénard. — II, 409.  
 Chené (R.). — I, 151.  
 Chéron (A.). — I, 278, 310; II, 239.  
 Chérubini. — II, 300, 317, 364, 469, 410, 502.  
 Chesnard de Laye. — II, 401.  
 Chesnaye (de la). — I, 73.  
 Chevalier. — II, 186.  
 Chevallier. — I, 390.  
 Chevardière (La). — III, 129.  
 Chevillard. — I, 236.  
 Chèvre. — I, 238, 240.  
 Chevreuil. — I, 156.  
 Chevrier. — I, 254; II, 135.  
 Chiabran. — II, 176, 180, 334.  
 Chibert. — II, 78, 79.  
 Chicoyneau de la Valette. — II, 202.  
 Chirlarducci. — I, 218.  
 Chiron. — II, 137, 138.  
 Choelle. — I, 161.  
 Choiseul (de). — I, 407; II, 106.  
 Choiseul-Praslin (de). — II, 79.  
 CHOISY. — I, 413.  
 Choron. — I, 165, 167, 173, 214; II, 14, 178, 351, 353, 397, 449, 487; III, 6, 82.  
 Chouquet. — I, 89; II, 354, 400, 401.  
 Chrétien. — II, 10, 56, 219, 270, 310.  
*Chute imprévue (La)*. — II, 317.  
 Ciampi. — II, 166, 219.  
 Cicéron. — I, 137.  
 Circé. — I, 293.  
 Claude. — I, 244.  
 Clemengis (de). — II, 463, 467.

- Clemens August. — II, 346, 347.  
 Clement. — I, 74, 78; II, 413, 436; III, 148.  
 Clementi. — II, 358, 364; III, 173.  
 Clerambault. — I, 131, 143, 149, 150.  
 Clerambault (L.-Nic.). — I, 143-151; II, 132, 145; III, 125.  
 Clermont (de). — I, 394; II, 26, 79, 148, 174, 176, 178, 180, 181, 183, 247, 500.  
 CLERMONT-FERRAND. — II, 98, 100.  
 CLERMONT-SUR-OISE. — II, 479, 480.  
 Climène. — I, 296.  
 Cloiseau. — II, 409.  
 Clousier. — II, 273.  
 COBLENTZ. — II, 360.  
 COBOURG. — II, 480.  
 Cocatrix d'Azor. — II, 443, 444.  
 Cochin. — I, 71, 241, 416.  
*Cæli enarrant.* — I, 392, 420, 421.  
 Coigny (de). — II, 470.  
 Colasse. — I, 73, 189, 296; II, 103.  
 Colbert. — I, 276.  
 Colette. — I, 466.  
 Colin. — II, 78, 79, 467.  
 Colin Charpentier. — I, 357, 358, 362, 365.  
 Colin de Blamont. — I, 250, 252, 281; II, 45.  
 Collard. — II, 358.  
 Collé. — I, 243, 393, 400, 408, 409, 410; II, 155, 334, 464.  
 Collet de Messine. — II, 338.  
 Cologne (Elect<sup>r</sup> de). — II, 347.  
 Colonna. — I, 59.  
 COLORNO. — I, 291.  
 Combarieu (J.). — III, 139, 141, 162, 165.  
 COMMERCE. — I, 196.  
 COMPIÈGNE. — I, 162, 170, 233, 238, 249, 382, 408; II, 204.  
 Concert d'amis. — II, 107.  
 Concert de symphonie. — II, 32, 33, 128, 129.  
*Concert instrumental.* — I, 62, 64, 65.  
 Concertino. — II, 6, 26.  
 Concerto. — I, 195, 222-229, 329, 337, 381, 387, 392, 393, II, 9, 10, 29-30, 47, 70 et suiv., 130, 173-174, 188, 190, 325 et suiv., 349, 363, 364, 372, 375, 377, 381, 392, 398, 422, 432, 439, 440, 457, 489, 490, 492 et suiv.; III, 63, 134-137.  
*Concerts royaux.* — I, 105.  
 Conches (de). — I, 144.  
 Condé (de). — I, 202; II, 93, 94, 167, 399, 400, 401, 402, 408, 425, 474.  
 Condorcet. — II, 134.  
 CONFLANS. — I, 301; II, 222.  
 Conrard. — II, 187.  
 Constantin. — I, 17, 20; II, 218.  
 Conti. — III, 81.  
 Conti (de). — I, 153, 181; II, 26, 106, 144, 335, 336, 338, 341, 437, 459.  
 Contredanse. — II, 497; III, 146.  
 Contugy. — I, 160, 163.  
*Conversations galantes et amusantes.* — II, 7, 27-28; III, 152.  
 Converset (Ch.). — I, 196, 236.  
 COPENHAGUE. — II, 424.  
 Corbetta. — I, 52.  
 Cordelot. — II, 137.  
 Cordes ravalées. — I, 15.  
 Cordier (dit Bocan). — I, 17.  
 Corelli (A.). — I, 9, 12, 13, 15, 24, 44, 49, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 70, 76, 94, 96, 98, 103, 107, 108, 109, 111, 113, 114, 116, 124, 125, 131, 133, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 155, 157, 175, 190, 191, 195, 199, 200, 208, 209, 213, 218, 223, 224, 257, 258, 267, 313, 320, 350, 354, 355, 359, 360, 361, 362, 363, 375, 431; II, 5, 17, 38, 61, 66, 74, 75, 76, 125, 177, 180, 286, 314, 364, 365, 444, 447, 448; III, 14, 22, 79, 93, 99, 107, 119, 122, 130, 131, 132, 133, 136, 137, 143, 145, 154, 155, 159, 160, 161, 172, 174, 191, 200, 207, 210.  
 Corneille (Th.). — I, 251.  
 Corré. — I, 170.  
 Corréa. — II, 353.  
 Corrette (G.). — III, 13.  
 Corrette (M.). — I, 41, 59, 103, 154, 315; II, 21, 30, 38, 39, 56, 131, 150, 172, 204, 220, 242, 261, 286, 288, 306, 426; III, 12, 13, 14, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 25, 26, 34, 40, 75, 76-82, 87 à 90, 92, 104, 109, 122, 127.  
 Corsini. — II, 237.  
 Coste (de la). — I, 406.  
 Costrot. — I, 357.  
 Cotelte. — I, 236.  
 Cottin. — I, 170.  
 Coüard. — II, 2.  
 Coudin (du). — I, 74.  
 Coulaud. — II, 283.  
 COULOMMIERS. — II, 178.  
 Counord. — II, 277, 300, 304, 317.  
 Couperin. — I, 12, 59, 75, 152, 232; II, 137, 386, 413.  
 Couperin (A.-L.). — III, 148.  
 Couperin (Fr.). — I, 35, 42, 45, 54, 60, 61-68, 105, 109, 119, 137, 143, 155, 181, 187, 188, 209, 230, 272; III, 22, 31, 33, 61, 97, 110, 120, 122, 125, 129, 130, 148, 160, 167, 170, 208.  
 Couperin (L.). — I, 54; III, 130.  
 Coupes binaire et ternaire. — III, 169-173.  
 Courante. — I, 50.  
 Courbet. — II, 443.  
 Courcillon (de). — I, 368.



Courtaumer (de). — I, 386; II, 9.  
 Courtenvaux (de). — I, 394; II, 9.  
 Courvant (L.). — II, 301, 304.  
 Cousin. — III, 43.  
 Cousin (J.). — I, 338.  
 Coutant d'Orville. — II, 401, 402.  
 Couti (Cath.). — I, 75, 76, 80, 91.  
 Couturier. — II, 244.  
 Coypel. — I, 87, 357.  
 Cramer. — II, 259, 341, 374, 414, 420, 433; III, 99, 200.  
 Crebillon. — I, 392.  
 Crème (M<sup>lle</sup>). — I, 106.  
 CRÉMONE. — I, 10, 175.  
**Crescendo.** — I, 324; II, 89; III, 167-168.  
 Cresse. — I, 159.  
 Crésus. — I, 416.  
**Critique des œuvres et de l'exécution.** — III, 190 et suiv.  
 Croismarre de Richeville. — I, 251.  
 Croix (de la). — III, 100.  
 Croizat (L.). — II, 98.  
 Crotch. — II, 358.  
 Crozat. — I, 82, 131, 134, 135, 138; II, 40, 45.  
 Crozat (A.). — I, 134, 135, 207, 272, 360, 389.  
 Crozat (J.-A.). — I, 135.  
 Crozat (L.). — I, 135.  
 Crozat (L.-Fr.). — I, 134, 135.  
 Crozat (P.). — I, 134, 135.  
 Cucuel (G.). — I, 7, 296, 371, 405; II, 56, 92, 201, 284, 285, 341, 377, 447, 497.  
 Culant (de). — II, 255.  
 Cupis. — I, 381; II, 48, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 150, 159, 163, 243, 283, 334; III, 59, 99, 104, 108, 114, 140, 141, 144, 168, 176, 205, 210.  
 Cupis (A.-M.) [La Camargo]. — II, 78, 79, 80.  
 Cupis (J.-B.). — II, 78 et suiv., 338.  
 Curis (de). — II, 101.  
 Cuvillier. — I, 293.  
**Cyclisme.** — I, 318-319; II, 65; III, 156-160.  
 Czar (le). — I, 79.  
 Czerwinski. — I, 50.

## D

**Da capo.** — III, 172.  
 Dacier (E.). — I, 92; II, 79.  
 Dadam (A.). — II, 98.  
 Dalayrac (N.). — II, 335, 467, 470, 502.  
 Dalbosse (A.). — II, 98.  
 Dallari. — I, 168.  
 Dallemand (M<sup>lle</sup>). — I, 294.  
 Dally. — I, 7, 402.

DAMAS. — II, 442.  
 Damoreau. — I, 405; II, 269, 370.  
 DAMPIERRE. — I, 404.  
 Dampierre (de). — I, 386, 387; II, 45.  
 Danchet. — I, 76.  
 Dancourt. — II, 244, 336.  
 Dandrieu. — I, 59, 62, 114, 115, 131, 151, 152, 155, 156; II, 137; III, 100, 154.  
 Dandrieu (J.-Fr.). — I, 151-159, 187.  
 Danemark (roi de). — II, 106, 362.  
 Dangeau. — I, 374.  
*Danger des Epreuves (Le).* — I, 295.  
 Daniel. — I, 288.  
 Dannreuther. — I, 35.  
 Dante. — III, 181.  
 Dantigny. — II, 478.  
 Daphnis. — I, 357, 399.  
*Daphnis et Alcimadure.* — I, 350, 398, 399, 400, 401, 403, 404, 406.  
 Daquin. — I, 59, 103, 107, 137, 146, 154, 155, 157, 168, 186, 215, 235, 282, 300, 311, 350, 359, 361, 362, 364, 390, 419, 421; II, 15, 41, 51, 52, 53, 63, 86, 105, 144, 178, 180, 181, 278, 310; III, 203, 204.  
 Dard. — III, 71, 84, 87.  
*Dardanus.* — II, 156, 163.  
 Dargenon. — I, 82.  
 Darius. — II, 61.  
 DARMSTADT. — II, 348, 349.  
 Dartois (A.). — II, 123.  
 Darty (M<sup>me</sup>). — II, 122.  
 Dauberval. — II, 111, 365.  
 Dauchez. — I, 151, 152, 156.  
 Daudet le fils. — I, 341.  
 Daugny. — II, 99.  
 Dauphin (Le). — I, 132, 149, 199, 213, 236, 366, 386; II, 55, 56, 59, 61, 83, 84, 270.  
 Dauphine (La). — I, 149, 398, 411, 422; II, 272.  
 Dauprat. — II, 353.  
 Dauvergne. — I, 314, 406, 407, 408, 409; II, 98, 99, 100, 104, 113, 118, 119, 147, 159, 172, 189, 198, 240, 241, 285, 369; III, 99, 104, 140, 142, 144, 145, 153, 168, 177, 211.  
 Dauvergne (Ant.). — II, 97 et suiv.  
 Davaux. — II, 375, 385, 397, 422, 433, 436.  
 Davesnes. — I, 405; II, 137, 205.  
 David. — I, 140, 175, 309; II, 62, 300.  
 Dazor. — II, 443, 444.  
 Debèze. — I, 233.  
 Debognie de Résignant. — I, 270.  
 Debroux (J.). — II, 64.  
**Decrescendo.** — III, 167-168.  
**Dédoublements.** — I, 174.  
 Deharme. — I, 258.  
 Dehesse. — I, 393, 394; II, 9.

- Dejardins. — II, 419.  
 Delafont. — I, 344.  
 Delapierre. — I, 359.  
 Delavoine (Lewis). — II, 453.  
 Delcambre. — II, 353.  
 Deleau (L.). — II, 222.  
 Delescure. — I, 87.  
 Delhorme. — I, 274.  
 Delille. — II, 372.  
 Delinet. — I, 40.  
 Dellini. — II, 238.  
 Delplanque. — II, 386, 413.  
 Delvin. — I, 71.  
 Demachy. — I, 92.  
**Démancher.** — I, 195, 228, 267, 336; III, 17, 88.  
 Demantius. — I, 58.  
 Demarandel. — II, 222, 229.  
 Demarine. — II, 222.  
 Démocrite. — I, 109, 115.  
 Demoget. — II, 449.  
 Démophon. — II, 121.  
 Démosthène. — I, 137.  
 Dénéréaz. — III, 161.  
 Denis. — I, 265, 266, 267, 268; II, 168; III, 64, 103, 161.  
 Denis (Martin). — I, 195, 264-268, 318.  
 Denne Baron. — II, 504.  
*Départ de Roquette (Le).* — II, 247, 248.  
*De Profundis.* — I, 306, 390, 405, 420; II, 105, 272, 282.  
*Der rasende Roland.* — II, 348.  
 Désaugiers. — II, 273.  
 Desazars. — II, 40.  
 Desboulmiers. — I, 238.  
 Desbrugnières. — I, 465.  
 Descaves. — II, 449.  
 Deschamps (M<sup>lle</sup>). — II, 375, 376.  
 Deschamps. — II, 60.  
 Descoins (M<sup>lle</sup>). — II, 250.  
 Descosteaux. — I, 75.  
 Desécures. — I, 232.  
*Désespoir du tendre et loyal Jacques Féru (Le).* — II, 265.  
 Desfontaines. — II, 193, 196, 460, 465.  
 Desforges. — I, 246.  
 Desglans (M<sup>lle</sup>). — II, 284.  
 Desgrais. — II, 143.  
 Deslauriers. — III, 51.  
 Desmaillot. — II, 469.  
 Desmarets. — I, 153, 359.  
 Desmatins (M<sup>lle</sup>). — I, 76.  
 Desmazures. — I, 92, 187, 188.  
 Desmeure. — I, 135.  
 Desnos. — I, 300.  
 Desnose. — III, 200.  
 Desoer. — III, 27.  
 Desroziers. — II, 266.  
 Dessingy. — I, 198.  
 Destouches. — I, 81, 89, 281; II, 110, 244.  
 Deux Ponts (duc de). — II, 181.  
 Devaly (J.). — I, 340.  
**Développement.** — II, 66; III, 177-187.  
 Devillers. — II, 424.  
*Devin du village (Le).* — II, 120.  
 Devismes. — II, 226, 229.  
 Devisse. — I, 296.  
 Diane. — I, 203.  
*Dictionnaire de Musique.* — I, 69.  
 Diderot. — I, 420.  
 Didier. — II, 226.  
*Didone.* — I, 275.  
 Didot. — I, 214; II, 241, 449.  
 Dietrich. — II, 170.  
 Dieudonné. — II, 196; III, 203.  
 DION. — II, 2, 3, 7, 30, 155, 156, 373.  
*Discours prononcé à la {porte de l'Académie française.* — II, 133, 134.  
**Disparition des airs de danse.** — III, 37, 138, 140, 141.  
*Dissertation touchant la musique.* — I, 69.  
 Ditters von Dittersdorf. — II, 341, 342.  
*Divertissement champêtre.* — I, 345.  
**Divertissement en trio.** — II, 9.  
*Divertissement sur la Paix.* — II, 270.  
 Dixmerie (La). — I, 312.  
**Doigter.** — II, 242; III, 17, 89.  
*Doktor Apotheke.* — II, 341.  
 DÔLE. — II, 222.  
 Dombes (de). — I, 313, 362, 386, 419, II, 45.  
 Dombey. — II, 403.  
*Domine, Dominus noster.* — I, 183.  
*Dominus regnavit.* — I, 380, 387, 413, 420.  
 Don. — I, 72.  
 Don Juan. — II, 460.  
 Don Philippe. — I, 269, 290, 291.  
 Doriet. — II, 224.  
 Dornel (L.-A.). — I, 59, 131, 166, 180-191, 217; III, 131, 164, 193.  
 Dorothée. — II, 467.  
 Dorval. — II, 463.  
 Dothel. — III, 200.  
 Dottin. — II, 215.  
 DOUAL. — II, 196.  
**Double basse.** — III, 122-125.  
**Double corde.** — I, 325-326, 364; III, 56, 57, 89, 107.  
 Doublet. — I, 297.  
**Double trille.** — I, 165, 195, 221, 326-327, 364; II, 20.  
 Dowland. — I, 58.  
 DRESDE. — I, 10, 14, 91, 189. — II, 45, 64.  
 Drummond de Melfort. — II, 212.

DUBLIN. — II, 363, 364, 365, 473.  
 Dubois. — I, 105; II, 226, 373.  
 Dubos. — I, 28; II, 404.  
 Dubreuil. — I, 239.  
 Dubruit de Charville. — I, 345.  
 Dubut. — II, 4, 10.  
 Duc (M<sup>r</sup> le). — II, 240.  
 Ducaffy (M<sup>lle</sup>). — II, 487.  
 Ducaunnès-Duval. — II, 277, 278, 357.  
 Duché. — I, 121.  
 Duchêne. — II, 144.  
 Duchesne. — I, 201, 352; — II, 214, 243.  
 Du Faux. — I, 49.  
 Dufour. — II, 82, 100.  
 Dufrenne. — II, 477.  
 Dufresne. — I, 276, 351; II, 5, 6.  
 Dufresne de la Loyrie. — II, 411.  
 Dugast. — II, 453.  
 Duhallay. — I, 360, 369; II, 31, 56, 94.  
 Duhamel. — I, 232, 233; II, 487.  
 Dulieu. — I, 150.  
 Dullion. — I, 266.  
 Duluc. — II, 296, 301, 303, 304.  
 Du Lys. — I, 195, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 248, 269, 287, 288, 290.  
 Dumanoir. — I, 50, 72, 270; II, 49.  
 Dumas. — II, 44; III, 98.  
 Dumas (Alex.). — II, 464, 475, 476, 477, 481.  
 Dumas Davy de la Paillette. — II, 475, 476.  
 Dumetz. — II, 60.  
 Dumont. — I, 351; II, 113, 450, 480.  
 Dumoulin. — I, 89, 90, 294.  
 Dumouriez. — II, 480.  
 Dun (Alex.). — II, 166, 288, 444, 506.  
 Duni. — II, 264.  
 DUNKELD. — I, 412.  
 DUNKERQUE. — II, 51, 151, 280, 319.  
 Duos. — II, 4, 5, 51, 377.  
 Duos à deux violons. — II, 51, 52.  
 Duos à la grecque. — II, 264, 265.  
 Duos d'opéra comique pour deux violons. — II, 225.  
 Duperrier. — I, 306.  
 Dupin. — I, 378.  
 Dupont. — I, 116, 119, 285, 366; II, 141, 217, 218, 280; III, 59.  
 Dupont (G.-P.). — III, 6, 129.  
 Dupont (P.). — III, 6, 44, 63, 86, 94, 129.  
 Duport. — I, 352; II, 287, 288, 291, 335, 338, 362, 368, 369, 372, 384, 385, 398, 408.  
 Dupré. — I, 49, 89, 90, 270, 271, 294; II, 187, 376, 413.  
 Durand. — II, 291.  
 Duranger. — II, 441, 442, 445.

Duransot. — I, 302.  
 Durazzo. — I, 407.  
 Duret. — II, 299, 301.  
 Durey de Noiville. — I, 22, 104; II, 144.  
 Durfort (de). — II, 26.  
 Durieu. — II, 497; III, 76.  
 Durival. — I, 353.  
 Dussart. — II, 226.  
 Dussauze. — III, 210.  
 Dusson de Bonnac. — II, 222.  
 Dutartre. — II, 445, 446.  
 Du Tertre. — II, 296, 301, 304.  
 Dutès. — II, 319.  
 Dutilleul. — II, 52.  
 Duval. — I, 90, 107, 231.  
 Duval (Fr.). — I, 61, 93, 102-120, 226, 231, 277, 360, 362; III, 93, 94, 97, 100, 107, 113, 122, 125, 126, 130, 131, 154, 155, 158, 167, 171, 172, 181, 188, 193, 208, 210.  
 Duvelot. — II, 266.  
 Duvernoy. — I, 353.  
 Du vignau. — II, 50.  
 Duvivier (J.). — I, 351.  
 Dynamique. — I, 194; II, 211, 344, 345, 356, 378, 416; III, 166-169.

## E

Eccles (H.). — I, 231.  
 Echo. — I, 241.  
 Eckard. — II, 166, 286, 313, 425.  
 Ecole d'Orphée. — III, 12-22.  
 Ecorcheville (J.). — I, 5, 7, 11, 17, 18, 19, 24, 35, 36, 39, 41, 42, 43, 50, 51, 77, 97, 212, 357; III, 157, 189, 208.  
 Edelmann. — II, 413; III, 150, 151.  
 Edouard. — II, 280.  
 EGALITÉ-SUR-MARNE. — II, 481.  
 Eichhorn. — I, 58.  
 Eichner (E.). — II, 181.  
 Eitner (R.). — I, 102, 214, 219, 318, 340, 362, 366; II, 34, 176, 192, 201, 211, 277, 317, 335, 341, 343, 346, 348, 380, 424, 434, 436; III, 133, 134, 138, 143, 174, 175.  
 Eléments (Les). — I, 90.  
 Elevations et Motets. — I, 68.  
 Elèves d'Apollon (Les). — I, 183.  
 Elisabeth. — I, 291; II, 272.  
 Elwart. — II, 164, 167.  
 Emmanuel (M.). — I, 56; III, 175, 180.  
 Emploi du pouce. — (Voir Pouce.)  
 Emploi du sol. — III, 166.  
 Enée et Lavinie. — II, 103, 104.  
 Enfer (Fr.). — II, 203.  
 ENGHEN. — I, 366, 367.  
 Enghien (d'). — I, 36, 53.

*Entrepreneurs entrepris (Les).* — II, 132, 139.

Eon (d'). — II, 468, 469.

Epinay (M<sup>me</sup> d'). — II, 122.

Erigone. — I, 413.

ERMONT. — I, 366, 367.

Ernestine. — II, 460, 463, 469.

*Errata de l'Essai sur la Musique ancienne et moderne.* — II, 305.

*Eructavit cor meum.* — I, 183.

Eselaï. — I, 400.

*Esopo à Cythrée.* — II, 336, 337.

Espagne (reine d'). — I, 183.

Espagne (roi d'). — II, 408.

Esparbès (d'). — II, 229.

*Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière.* — III, 36-50.

ESTE. — I, 168.

**Esthétique de l'exécution au point de vue de l'archet.** — III, 39-43.

**Esthétique musicale.** — III, 188-190.

Estival. — I, 72.

ETAMPES. — II, 409.

*Etourdi (L').* — II, 135.

*Etreennes salutaires.* — II, 143.

Eu (d'). — I, 356; II, 45.

Euterpe. — I, 387; II, 457.

Eutin. — II, 424.

**Evolution de la sonate vers un dispositif en 3 mouvements.** — III, 142-147.

Exaudet. — II, 88, 224, 237, 262, 284, 445, 447, 448, 451; III, 114, 144, 168.

Exaudet (A.-J.). — II, 164 et suiv.

**Extension.** — II, 90, 329 et suiv., 430, 431, 441, 507; III, 56.

*Exultate.* — II, 105.

*Exultavit ut gigas.* — I, 420.

## F

Fabien. — II, 468.

Fabre. — I, 230; II, 168, 265.

Fages (J.). — I, 379.

Falconieri. — I, 10.

Faldoni. — II, 453, 454.

**Fanfare.** — I, 113.

*Fanfares ou Concerts de Chambre.* — II, 148.

**Fantaisie.** — I, 47, 48.

*Fantaisie.* — I, 86, 87.

Fanton. — II, 137, 434.

Farge (R.). — II, 487; III, 13.

Farina (C.). — I, 40; III, 100.

Farrenc. — I, 35.

Fasch. — III, 152.

Fassin. — II, 334.

Fauchet. — II, 9.

Faure. — I, 203, 374.

Fautrière (de la). — I, 90.

Favart. — I, 394, 407; II, 102, 167, 284, 336.

Favelli (J.-M.). — II, 78.

Favier. — I, 353.

Favre. — I, 75.

Favre (A.). — I, 350, 374-376.

Faye (de la). — II, 201.

Fayolle. — I, 165, 167, 173, 214; II, 178, 277, 278, 285, 299, 303, 305, 306, 310, 315, 316, 351, 353, 397, 449, 487; III, 67, 87.

Fel (M<sup>lle</sup>). — I, 211, 294, 383, 387, 392, 393, 397, 399, 401, 411; II, 83, 92, 281, 282, 291.

*Felice quel core.* — I, 69.

Féligonde (de). — II, 100.

Félix. — II, 251, 444.

*Femmes et le Secret (Les).* — II, 337.

Fénelon. — I, 137.

Ferdinand II (de Toscane). — I, 21.

Feretti. — II, 364.

Ferrand. — I, 386; II, 101.

Ferrari (D.). — II, 237, 282, 315, 316, 500; III, 60, 81.

Ferrier (B.). — I, 269, 270, 300, 340, 344.

Ferrière. — II, 408.

Ferriol d'Argental. — I, 238, 239, 240, 250, 251.

Ferriol de Veynes. — I, 239.

Ferté (de la). — II, 404.

Féru. — II, 265.

Fesch. — III, 21, 22.

*Fête de l'Amour.* — II, 263.

*Fête du Village.* — I, 154.

*Fête Royale.* — I, 203, 204.

*Fêtes champêtres et guerrières.* — I, 213.

*Fêtes de Paphos.* — I, 387, 404, 405, 406.

*Fêtes d'Euterpe.* — II, 104.

Fétis. — I, 102, 108, 165, 166, 167, 170, 270, 271, 275, 278, 279, 282, 340, 357, 359, 362, 366, 375; II, 15, 40, 47, 64, 81, 103, 131, 139, 144, 151, 164, 176, 180, 192, 201, 226, 265, 305, 306, 333, 334, 335, 341, 346, 352, 353, 354, 357, 361, 380, 386, 419, 424, 425, 434, 435, 436, 441, 451, 465, 473, 505, 511; III, 82.

Feuillade. — 246.

Feyssous. — I, 7; II, 410.

FIBIANA. — III, 20.

*Fierté vaincue par l'amour (La).* — II, 131, 132.

Fieurance (Cl.). — I, 271.

*Fille garçon (La).* — II, 463, 469.

Filtz (de). — II, 99, 104, 113, 388, 411.

Fischer. — I, 29; II, 88, 167; III, 156, 186.

Fisher. — II, 363.



- Filtz-James (de). — II, 450.  
 Flamant-Duval. — II, 376.  
 Flandre (J. de). — II, 452.  
 Fleury. — I, 240, 249, 250, 254, 255; II, 453, 497.  
 Fleury (de). — II, 56, 217.  
*Fleuve Scamandre (Le)*. — II, 361, 362.  
 Floquet. — I, 445; II, 109, 110.  
 Florat (de). — II, 100.  
 FLORENCE. — I, 273; II, 43, 358, 363; III, 20.  
 Fodor. — III, 153.  
 Foggia. — I, 59.  
 FOIRE. — II, 31, 165, 166, 246, 292, 361, 368, 397.  
 Foisie (M.). — I, 233.  
 Folegatti. — III, 14.  
 Folia. — I, 116; II, 447; III, 145.  
 Folies d'Espagne. — II, 53, 75, 444, 447, 448.  
 Folio. — II, 137.  
 Fonpré. — I, 238.  
 Fontaine (de la). — I, 86.  
 FONTAINEBLEAU. — I, 162, 182, 198, 232, 233, 249, 251, 253, 281, 296, 355, 382, 398, 400, 407, 408, 410; II, 10, 42, 45, 50, 56, 95, 105, 106, 107, 118, 249, 273, 335, 397, 399, 464; III, 149.  
 Fontana. — I, 10, 11, 87, 88, 278.  
 Fontenai (de). — I, 270, 271, 272, 285, 286, 293, 302, 309, 310, 311, 312, 313, 364.  
 Fontenay. — II, 45, 47.  
 Fontenay (de). — II, 40, 63, 64.  
 FONTENAY-AUX-ROSES. — I, 68.  
 Fontenelle. — I, 272; II, 62, 103; III, 192, 201.  
 Forcade (L.). — II, 256.  
 Forcroy. — I, 354.  
 Forgeot. — II, 469.  
 Forkel. — II, 380; III, 208.  
 Forlana. — I, 139.  
**Formes des premières sonates.** — III, 129-133.  
 Fornari. — I, 218.  
 Forqueray. — I, 75, 103, 184, 188, 189, 278; II, 26, 43, 59, 137, 153, 159, 217; III, 118.  
**Fortissimo.** — III, 169.  
 Fosse (de la). — I, 82.  
 Foucard. — I, 17, 20.  
 Foucault. — I, 45, 78, 82, 104, 106, 122, 132, 133, 134, 136, 143, 153, 155, 156, 160, 167, 168, 180, 181, 182, 191, 197, 231, 236; III, 2, 6, 13.  
 Fouchault. — II, 505.  
 Foucques. — II, 458.  
 Fouquet l'aîné. — I, 143.  
 Fourcalt de Pavant. — I, 303.  
 Fourdaux. — I, 68.  
 Fournier. — I, 152; II, 470.  
 Fraentzel. — II, 374, 438.  
 Fragonard. — II, 266.  
 Fraisse. — I, 378.  
 Framery. — III, 199.  
 France (H<sup>ue</sup> de). — I, 102.  
 Francès d'Aville. — II, 382.  
 Franchi. — I, 59.  
 Francine. — I, 261, 262.  
 Francisconi. — II, 458.  
 Francisque. — I, 15, 58.  
 Franck. — II, 445, 447.  
 Francœur (Les). — III, 155, 161.  
 Francœur (C.-C.). — I, 196, 249.  
 Francœur (E.). — I, 196.  
 Francœur (François). — I, 75, 78, 79, 170, 195, 196, 198, 232, 236-260, 264, 287, 290, 371, 404, 408; II, 103, 105, 106, 107, 114, 116, 122, 138, 139, 140, 167, 245, 247, 336; III, 94, 97, 100, 113, 125, 131-133, 156, 158, 159, 161, 210.  
 Francœur (G.-R.-E.). — I, 249, 252, 255.  
 Francœur (Joseph). — I, 196, 210, 236, 249, 252, 254; III, 80.  
 Francœur (Louis). — I, 106, 195-201, 236, 249, 260, 352; II, 83; III, 100, 107, 108, 131, 132, 153, 161, 167.  
 Francœur (L.-Joseph). — I, 89, 198, 199, 255; II, 109, 118, 140, 141, 142, 238.  
 François. — I, 309.  
 Francis-Maçons. — II, 145.  
 Franklin (B.). — II, 182, 337, 352.  
 Frantz. — I, 118.  
 Frédéric (le Grand). — II, 362; III, 36.  
 FRÉJUS. — I, 182.  
 Fremin. — I, 261.  
 Frémont d'Auneuil (de). — II, 44.  
 Frère. — II, 354, 445.  
 Frescobaldi. — I, 11, 42, 126, 225.  
 Fréval. — II, 263.  
 Frezin (de). — II, 78.  
 Friggieri. — II, 348.  
 Fritzeri. — II, 288, 297.  
 Froberger. — I, 10, 54.  
 Fromageot. — II, 273.  
 Fuchs. — III, 120.  
*Fugit now.* — II, 286.  
**Fugue.** — I, 56, 57, 431; III, 174-175.  
 Furchheim. — I, 14.  
 Furetière. — I, 28.  
*Fureurs de Saül.* — I, 405.  
 Furiot. — II, 113.  
*Furori d'Orlando (I).* — II, 348.  
*Fürstemberg (La).* — II, 234.  
 Fürstenau. — I, 359.  
 FUSIGNANO. — I, 12, 62, 199, 218, 219, 320, 368; II, 365; III, 132, 136, 155, 172.

Fusil (L.). — II, 453, 466, 467, 468, 473, 474, 484, 488.  
 Fux (J.-J.). — I, 237, 278.  
 Fuzeau. — II, 413.  
 Fuzelier. — I, 203, 207, 298, 391; II, 99, 100.

## G

Gabanon (L.). — II, 143.  
 Gabelle (G.). — I, 379.  
 Gabrieli. — I, 10, 12; III, 121.  
 Gaëtan. — II, 167.  
 Gaëtani. — I, 76.  
 Gaillard. — II, 452.  
 Gaillot. — II, 403.  
 Galand (J.-B.). — II, 244.  
*Galerie de l'Acad. royale de musique (La).* — II, 138.  
 Galibert. — I, 376, 400, 420.  
 Gallatin (de). — II, 382.  
 Gallay. — II, 156.  
 Galles (prince de). — II, 367, 468.  
 Gallo. — II, 6, 125, 151.  
 Gallot (M.). — II, 151, 152.  
 Gallois. — I, 85.  
 Galuppi. — II, 390.  
 Gamaches (de). — II, 11.  
 Gambini. — I, 32.  
**Gamme du ton.** — III, 155-156.  
 Ganassi dal Fontego. — III, 115.  
 Gand (de). — I, 87, 88.  
 Gantin. — II, 15.  
 GAP. — I, 51.  
 Garat. — II, 299, 470.  
 Garcins (L.). — II, 183.  
 Garde (de la). — I, 394, 407.  
 Gardel. — II, 111, 115, 296, 400.  
 Gardinville. — II, 215.  
 Gareau (J.). — I, 366.  
 Garnault. — III, 125.  
 Garnier. — I, 266; II, 317.  
 Garnson. — II, 277.  
 Garrick. — II, 361.  
 Gasmann (L.). — II, 458, 496.  
 Gasparo da Salo. — I, 10.  
 Gassion (de). — I, 137.  
 Gaultier. — I, 51, 56, 58, 92, 96, 187, 188; II, 170.  
 Gaultier (J. de). — II, 39.  
 Gautherot. — II, 297, 373.  
 Gautier. — II, 135, 136, 168; III, 171.  
 Gauzargues. — I, 404; II, 103, 106.  
 Gaviniès (Fr.). — II, 278, 293.  
 Gaviniès (J.-B.). — II, 278.  
 Gaviniès (M.). — II, 301, 304.  
 Gaviniès (père). — II, 303, 304.

Gaviniès (Pierre). — I, 285, 312, 313, 350, 392, 397; II, 56, 68, 73, 77, 92, 107, 180, 183, 204, 216, 218, 250, 277 et suiv., 334, 344, 351, 357, 368, 369, 372, 378, 380, 381, 383, 387, 395, 397, 400, 415, 419, 420, 433, 435, 438, 440, 444, 458, 494, 507; III, 22, 59, 92, 99, 106, 109, 114, 136, 145, 146, 165, 166, 168, 169, 177, 183, 184, 186, 188, 200, 204, 206, 207, 210, 211.  
*Gaviniès (La).* — II, 313.  
**Gavotte.** — I, 51, 52, 323; II, 241.  
 Gay. — I, 353.  
 Gaye. — I, 75, 80.  
 Gebart. — II, 458.  
 Geminiani (Fr.). — I, 328, 329; II, 24, 56, 66, 70, 94, 181, 199, 201, 279, 344; III, 1, 2, 22-35, 40, 75, 87, 89, 90, 168.  
 Génégé. — II, 478.  
 GÈNES. — II, 219, 223, 229.  
 GENÈVE. — II, 295; III, 190.  
 Genlis (de). — II, 467.  
 GENNIVILLIERS. — II, 386.  
 Geoffroy. — I, 314.  
 Georges II. — I, 285.  
 Gerardin. — II, 443.  
 Gerber. — I, 156, 183, 187; II, 48, 49, 299, 342, 346, 348, 366, 372, 424, 435, 449, 458, 466, 469, 490.  
 Gerhard. — III, 105.  
 Gersaint. — I, 275.  
 Gervais. — I, 79, 383, 392; II, 309.  
 Gervasio. — II, 363.  
 Gesvres (de). — I, 280; II, 44.  
 Ghignone. — II, 41.  
 Giannotti. — II, 6, 218.  
 Giardino (F. del). — II, 172, 180, 360, 419, 500.  
 Gibert (M.). — II, 215, 261, 262.  
 Gibertès (de). — II, 423.  
 Gigault (N.). — I, 42; III, 97.  
 Gigli. — I, 12.  
 Gilles. — II, 113, 122, 137, 143.  
 Gilliers. — I, 245; II, 244.  
 Gillot. — I, 245.  
 Ginguéné. — I, 52, 53; III, 202.  
 Girard. — II, 114, 170, 187, 411, 442, 444.  
 Giraud. — II, 167.  
 Giroust. — II, 273, 298.  
 GISORS. — I, 181.  
 Gissey. — I, 296.  
 GIVET — II, 350, 353.  
 Glajon (de). — I, 87.  
 Gland (de). — I, 89, 90, 203, 212, 213.  
 Glapion (de). — I, 145.  
 Glaron. — I, 244, 246, 247.  
 Glaser. — II, 381.  
 Glaucus. — I, 293, 294.

- Glinglin. — I, 239.  
 Gloria (H.). — II, 401.  
 Gluck. — I, 407; II, 108, 109, 122, 128, 129, 364, 372, 400, 401, 494, 507; III, 189, 190.  
 Gobert. — II, 273, 404.  
 Godar. — I, 74, 85.  
 Godard. — I, 299.  
 Goddard. — II, 468, 473.  
 Godecharle. — II, 413; III, 151.  
 Godefroy. — I, 352.  
 Godet. — I, 73, 74.  
 Godfroy. — II, 459, 506.  
 Godin Sevin Marion. — II, 60.  
 Goethals. — II, 78, 79, 85.  
 Goislard de Tourville. — I, 167.  
 Goldschmidt. — I, 35.  
 Gomel. — II, 374.  
 Goncourt (de). — I, 416; II, 399; III, 116, 210.  
 Gondouli. — I, 400.  
 Gontier. — II, 352.  
 Gossec. — II, 107, 111, 213, 273, 287, 292, 293, 294, 300, 301, 344, 351, 352, 374, 383, 397, 398, 406, 408, 411, 412, 415, 417, 418, 497, 498, 500; III, 115, 153.  
 Gosset. — III, 74.  
 Gotieri. — II, 413.  
 Gouffier. — I, 135.  
 Gouirand. — II, 265, 408.  
 Goupilleau de Fontenay. — II, 480, 483.  
 Goupillet. — I, 73.  
 Gourier. — II, 229.  
*Goûts réunis (Les)*. — I, 62, 64.  
 Graef. — II, 48, 381.  
 Graff. — III, 105.  
 Grammatico Metallo. — III, 127.  
 Grammont (de). — I, 24, 104, 269, 295, 298, 301, 302, 303, 314, 356.  
 Gramont (de). II, 28.  
 Grand. — II, 181, 182.  
 GRAND CHARONNE. — I, 232, 233.  
 Grand Mogol. — I, 357.  
 Grand Prieur de France. — II, 26.  
 Grandval. — III, 192, 208.  
 Granet. — I, 245, 246.  
 Granier. — II, 224, 259.  
 Granville. — II, 474.  
 Grasset. — II, 423, 425.  
 Grassi. — I, 11.  
 Grattan Flood. — II, 363, 365.  
 Graun. — II, 180, 218; III, 109.  
 Graupner. — III, 152.  
 GRAY. — III, 149.  
 Greatorex. — II, 358.  
 Greff. — II, 217.  
 Grégoir. — I, 163; II, 34, 262.  
 Grégory. — III, 200, 205.  
 Grenoble (évêque de). — I, 291.  
 Greslé. — II, 81.  
 Grétry. — II, 110, 115, 168, 372, 373, 464, 467, 499, 502, 505; III, 179, 200.  
 Greuze. — II, 134; III, 203.  
 Grignon. — II, 231.  
 Grillet. — I, 5, 9, 419, 428; II, 34, 257.  
 Grimaldi (de). — I, 88.  
 Grimm. — I, 302, 392, 399, 400, 403, 412, 413; II, 403, 104, 105, 166, 183, 335, 336, 337, 328, 360, 361, 362, 459, 460, 463, 464, 466, 469.  
 Grinberghen (de). — II, 179.  
 Griveau (P.). — I, 256.  
 Grossi. — I, 12.  
 Grove. — II, 358, 366.  
 Gruet (M<sup>me</sup>). — II, 304.  
 Grulé. — I, 149, 150.  
 Grus de la Chênée. — I, 300, 344, 346.  
 Gruyer (F.-A.). — II, 338.  
 Guarnieri. — I, 10.  
 Guay (du). — I, 85.  
 Guédon (A.). — I, 265.  
 Guelle. — II, 398.  
 Guénée (L.). — II, 299.  
 Guénin. — II, 396, 399, 408, 409, 410.  
 Guénin (M.-A.). — II, 292, 297, 351, 375, 385, **396 et suiv.**, 399, 422, 424, 436, 454, 474, 490; III, 99, 100, 114, 128, 146, 151, 153, 166, 177, 183, 186, 210, 211.  
 Guérapiu (de). — I, 403.  
 Guérard. — I, 155, 156.  
 Guérard (M.). — III, 6, 14.  
 Guérillot. — II, 406, 423.  
 Guérin. — II, 301, 303, 304, 305, 310, 397, 436, 474.  
 Guernin. — II, 399.  
 Guichard. — I, 22, 75, 76; II, 404.  
 Guichon. — I, 183.  
 Guignon. — II, 41, 60, 63.  
 Guignon (P.). — I, 161, 169, 198, 208, 209, 211, 233, 249, 269, 276, 280, 281, 282, 283, 304, 313, 350, 356, 360, 381, 384, 386, 389, 420; II, 1, 4, 10, 12, 14, 26, **40 et suiv.**, 83, 86, 92, 94, 176, 180, 201, 202, 205, 218, 243, 254, 258, 269, 280, 282, 315, 319, 334, 448; III, 103, 108, 114, 128, 136, 140, 141, 142, 144, 168, 173, 174, 176, 182, 203 à 205, 210.  
 Guillaume IV. — I, 285.  
*Guillaume tout cœur*. — II, 473, 490.  
 Guillemain (L.-G.). — I, 233, 269, 338, 360, 386, 387, 391; II, **1 et suiv.**, 30, 47, 48, 56, 67, 68, 69, 71, 76, 91, 126, 162, 176, 205, 230, 254, 258, 282, 319, 366, 412; III, 81, 98, 103, 106, 108, 114, 126, 128, 129, 140 à 142,

144, 147, 148, 152, 153, 162, 168, 173, 176, 204, 210.  
Guillemant. — I, 391.  
Guillemin. — III, 59.  
Guillerague (de). — I, 360.  
Guillery. — I, 170.  
Guillou (M.). — II, 358.  
Guimard (M<sup>lle</sup>). — II, 111, 400, 460.  
Guines (de). — II, 341.  
Guy Van neuf (Le). — II, 43.

H

Habeneck. — I, 313.  
Haberl. — III, 127.  
Habram. — II, 215.  
Hacke. — III, 127.  
Hændel. — I, 55, 141, 157, 183, 256, 285, 383; II, 124; III, 82, 106.  
Haigues. — I, 73.  
Haizet. — I, 233.  
Hales (ou Hèle). — II, 464.  
HAMBOURG. — III, 128.  
Hamelingue. — II, 400.  
Hammerschmidt. — I, 13.  
Hamot. — II, 251.  
Hanet. — I, 351.  
Hannequin. — I, 202.  
Hanot (Ch.-J.). — II, 151 et suiv., 241; III, 114, 177.  
Hanot (M.-J.). — II, 211.  
Haranc. — I, 234.  
Harcourt (d'). — I, 270.  
Hardencourt (d'). — II, 181.  
Harny. — II, 262.  
Hart. — I, 5, 9, 13, 226.  
Hasse. — I, 407.  
Hausset (du). — I, 386.  
Hauteterre. — I, 391; II, 130, 131.  
Havrincourt (d'). — I, 291.  
Hawkins. — III, 130.  
Haydn. — II, 297, 364, 382, 404, 405, 409, 411, 438, 498, 499, 501; III, 122, 152, 200.  
Hébert. — I, 72, 170, 249, 251.  
Hécart. — II, 193.  
Hédouin. — I, 233.  
HEILLECOURT. — I, 353.  
Heinel. — II, 111.  
Heinichen. — I, 189.  
Hellouin. — I, 376, 391, 399, 407, 410, 411.  
Helmont. — II, 467.  
Hénin. — I, 82.  
Henri IV. — I, 229; II, 302.  
Henrichemont (d'). — II, 258.  
Henriette (M<sup>me</sup>). — II, 8, 59.  
Henry. — II, 297, 384, 386.  
Henry-le-jeune. — I, 30, 37.

Héraclite. — I, 109, 115.  
Hérambourg. — II, 397.  
Herbain (d'). — II, 167, 413, 414; III, 148.  
Herbelot (d'). — I, 205.  
Hercule. — II, 473.  
*Hercule mourant*. — II, 104.  
Hérissé (Fr.). — I, 238.  
Herluison. — I, 143, 170.  
Herman. — II, 477.  
*Héroïne suisse (L')*. — II, 353.  
Herold. — II, 123.  
Herwig (Chr.). — I, 43.  
Heulhard. — II, 31.  
Hilaire M<sup>lle</sup>). — I, 22.  
Hill. — I, 168.  
Hiller. — I, 36.  
Hilles. — III, 140.  
Hinner. — II, 413.  
*Hippolyte et Aricie*. — II, 288.  
*Hippomène et Atalante*. — II, 337, 338.  
*Histoire de la femme adultère*. — I, 146.  
*Histoire du Théâtre de l'Opéra*. — II, 144.  
Hochbrucker. — II, 166, 284, 370.  
Hollande (roi de). — II, 354.  
Holzbauer. — II, 418, 493.  
Homberg. — II, 468.  
Honnauer. — II, 374, 413.  
Horace. — I, 434.  
Horn. — III, 105.  
Hotteterre. — I, 189, 230, 284; III, 127.  
Houbault. — II, 264.  
HOUDAINVILLE. — II, 479, 480.  
Housset (voir la Houssaye). — II, 500.  
Hozier (d'). — I, 253; II, 118, 273.  
Huart Duparc. — I, 73.  
Hubert. — I, 280.  
Huberty. — II, 347, 458.  
Hue. — I, 389, 398.  
Huet. — I, 166; II, 34, 38, 180.  
Hugard de Saint Guy. — I, 435.  
Hugay de la Marche. — II, 270.  
Huguenet (J.-Ch.). — I, 195.  
Hulder (de). — II, 78.  
Hullmandel. — II, 372, 444; III, 150, 151.  
Hupfeld. — II, 382.  
Hurel. — I, 133.  
Husk. — II, 358.  
Huyghens (C.). — I, 285.

I

*Idées musicales (Les)*. — I, 106.  
*Idylle de Saint Cyr*. — I, 149.  
*Il convito degli Dei*. — II, 364.  
*Il vote*. — II, 348.  
Imbault. — II, 292, 299, 310, 423, 466.  
Imbert. — I, 72; II, 156, 251.



Imbert de la Plâtrière. — II, 468.  
*Inconnu (L)*. — I, 251.  
*Indiscret (L)*. — II, 133.  
*In exitu*. — I, 397, 401, 420.  
 Infante (M<sup>me</sup>). — II, 56.  
 INSPRÜCK. — III, 113.  
*Iphigénie en Aulide*. — II, 108, 111.  
 Iris. — I, 240.  
 IRUN. — I, 73.  
 Isabelle. — II, 463.  
 Isbé. — I, 381, 383, 419.  
 seng hien (d'). — I, 87, 88.  
 SEUR E. — II, 98.  
 Isis. — II, 103.  
 Isle de la Salle (de l'). — II, 468.  
 Ismène. — I, 294.  
 Isnard. — II, 2.  
*Israélites à la montagne d'Horeb*. — I, 403, 405.  
 Istel. — II, 342.  
 Issé. — II, 263.

## J

Jacchini. — I, 12; III, 136.  
 Jaquet de la Guerre. — I, 60, 61, 121-129, 131, 187; III, 19, 93, 107, 113, 120, 122, 130, 147, 154, 167, 170.  
 Jacquin. — I, 240; II, 192, 196.  
 Jacquot (A.). — I, 196, 353, 354, 359.  
 Jambé de fer (Ph.). — I, 17, 19.  
 Janet et Cotellet. — II, 387.  
 Janski. — II, 374, 458.  
 Janson. — II, 196, 292, 298.  
 Janssen. — II, 120.  
 Jardino [Giardino]. — II, 419.  
 Jarnowick. — II, 294, 314, 352, 376, 385, 397, 400, 488, 490, 493.  
 Javilliers. — I, 89, 90.  
 Jean-Bertrand. — II, 81.  
 Jeannette. — II, 467.  
*Jefté in Masfa*. — II, 363, 364.  
 Jelyotte. — I, 211, 294, 383, 399, 400, 405, 407; II, 83, 292.  
 Jérémie. — II, 476.  
 JÉRUSALEM. — II, 222.  
**Jeu par accords**. — I, 32.  
*Jeux à l'honneur de la victoire*. — I, 121.  
 Jèze (de). — II, 35, 183, 187, 213, 221, 239, 282; III, 59.  
**Jolis airs**. — I, 213, 229-230; II, 224, 234 et suiv.  
*Joli rien (Le)*. — II, 263.  
 Joliveau. — I, 405, 406, 407; II, 104, 107, 143, 285.  
 Joly. — II, 409, 410.  
 Jorry (S.). — II, 140.

Jossan. — II, 59.  
 Jot (M.). — I, 377.  
 Joubert. — I, 74, 105, 353; II, 413.  
 Jourdain (M.). — III, 13.  
 Jourdan. — II, 139.  
 Jourdieu. — I, 239.  
*Journal du Violon*. — III, 75.  
 Jousse. — I, 278.  
 Jouselin. — II, 468.  
 Jouve. — I, 266.  
 Jubert (M.-M.). — II, 373.  
*Jubilate*. — I, 380, 387; II, 105.  
*Judex crederis*. — II, 105.  
*Jugement de Paris*. — II, 365.  
 JULLY EN BRIE. — II, 98.  
 Julie (M<sup>lle</sup>). — I, 203.  
 Julien. — II, 350, 353.  
 Julienne (de). — I, 82.  
 Jupin. — I, 445.  
 JUVISAC. — I, 274.

## K

Kammel (A.). — II, 319, 496.  
 Kastner. — II, 354.  
 Kellner. — III, 134.  
 Kelly. — II, 358.  
 Kelz (M.). — I, 14, 108; III, 130.  
 Kennis. — III, 22.  
 Kerdisien-Tremais (de). — III, 35.  
 Kerll. — III, 120.  
 Kermorvan. — II, 483.  
 Kervégan (de). — II, 35.  
 Kindermann. — I, 11.  
 Kings. — III, 127.  
 Kircher. — I, 68.  
 KIRCHHEIM. — III, 75.  
 Klöffler. — II, 381.  
 Knödt. — III, 115.  
 Koch (H.-Ch.). — I, 36.  
 Kohault. — II, 337.  
 KÖNIGSBERG. — II, 435, 437.  
 KÖTHEN. — III, 129, 163.  
 Kouli-Khan. — II, 160, 163.  
 Kretschmar. — III, 140.  
 Kreutzer. — I, 313; II, 297, 299, 313, 317, 318, 328, 330, 331, 409, 438.  
 Krok. — II, 437.  
 Kuhlo (Fr.). — I, 35.  
 Kuhn (M.). — I, 35.  
 Kuhnau. — I, 11; III, 172.

## L

Labadens. — II, 293.  
 La Barre (de). — I, 75, 187, 296.  
 Labattue (M.-A.). — I, 135, 136.

- L'Abbé. — I, 198, 283, 314, 383.  
 L'Abbé (J.-B. le fils). — II, 14, 75, 166, 167, 244 et suiv. 260, 269, 279, 315, 338, 370; III, 11, 51 à 57, 59, 60, 62, 75, 88, 89, 91, 92, 99, 109, 114, 129, 145, 168, 210.  
 L'Abbé (P.-Ph.). — II, 216, 217.  
 La Boissière. — II, 449, 452, 453, 473.  
 La Bonté. — II, 10, 11.  
 La Borde. — I, 133, 137, 165, 167, 173, 187, 199, 214, 215, 254, 270, 272, 284, 359; II, 2, 40, 45, 63, 75, 98, 99, 100, 101, 103, 110, 122, 159, 160, 163, 167, 168, 183, 214, 215, 216, 219, 221, 229, 249, 277, 305, 306, 315, 333, 338, 344; III, 190, 201, 204.  
 Laborgne. — I, 300.  
 La Boubée. — II, 358, 359, 364, 365.  
 Labrosse (H.). — III, 13.  
 La Bruère. — I, 404, 405; II, 156.  
 LA BUTTE. — I, 232.  
 Lacépède. — III, 190, 202, 203.  
 Lach (R.). — I, 35.  
 La Chevardière (de). — II, 14, 203, 204, 205, 240, 288, 319, 370, 385, 497.  
 Laclos. — II, 460, 463.  
 Lacombe. — I, 50, 167; II, 2.  
 Lacoste. — I, 78, 266.  
 Lacroix (B.). — III, 152.  
 La Dixmerie. — II, 63, 94, 123, 182, 229, 253, 314, 325, 338, 372, 376; III, 204, 205.  
 La Fayette. — II, 121, 470.  
 La Ferté (de). — I, 131, 161, 166; II, 99; III, 113.  
 Laffitte. — I, 346.  
 LA FLÈCHE. — II, 446.  
 Lafon (Th.). — II, 358.  
 Lafond. — II, 501.  
 Lafont. — I, 313, 397; II, 337, 424, 425.  
 La Fontaine. — II, 62, 101, 102, 123, 337, 361.  
 Laforge (P.). — II, 85.  
 Lafouasse (P.). — I, 244.  
 Lagan. — II, 240.  
 Lagarde. — I, 252; II, 239.  
 LA GAUSSINIÈRE. — I, 232.  
 La Grange la Ferté. — II, 264.  
 La Guerre (M<sup>lle</sup> de). — Voir Jacquet de la Guerre.  
 La Harpe. — II, 292, 372.  
 LA HAYE. — I, 213, 245, 246, 285, 287, 288, 289, 290; II, 266; III, 33.  
 La Houssaye (P.-N.). — II, 298, 353, 404, 406, 500 et suiv., III, 204, 210.  
 Laiche (J.-Fr.). — II, 244.  
 Lainville (M<sup>lle</sup>). — II, 7.  
 Lajarte. — II, 156.  
 Lalande (M.-R. de). — I, 18, 71, 73, 74, 75, 79, 80, 81, 82, 85, 104, 155, 156, 170, 186, 211, 212, 213, 280, 353, 365, 386, 420, 421; II, 45, 137, 178, 270, 403.  
 Lallouette. — I, 69, 182.  
 Lalo (Ch.). — III, 187.  
 Lamare. — I, 294; II, 299.  
 Lamberg (de). — I, 54.  
 Lambert. — I, 71, 388; II, 182, 310.  
 Lambon (de). — I, 74.  
 Lamoignon. — I, 243.  
 Lamoninary (H.). — II, 191, 196.  
 Lamoninary (J.-Ph.). — II, 191 et suiv., 241; III, 104, 109, 114, 177.  
 Lamothe. — I, 69; II, 467, 474, 484.  
 La Motte. — I, 218, 296, 300, 303; II, 104, 106.  
 Lamoureux. — I, 270.  
 Lamy. — I, 232.  
 Lancret. — I, 156; II, 79.  
 LANDRECIÈS. — II, 397.  
 Landry. — I, 68.  
 Lanfant. — I, 150.  
 Lafranco (J.). — I, 9.  
 Langey (de). — II, 450, 451, 452.  
 Langlade. — I, 214.  
 Langlé. — II, 297, 404.  
 Langlois. — I, 233; II, 11, 15.  
 LANGON. — II, 61.  
 Languet. — I, 241, 262.  
 Lanner. — II, 409.  
 Lannoy. — II, 192.  
 Lantin de Damerey. — II, 3.  
 Lanzetti. — II, 92.  
 LAON. — II, 476, 477.  
 La Pierre (de). — II, 194.  
 La Porte (de). — I, 74, 78, 80, 254, 342.  
 Laporte. — I, 85; II, 277, 293, 294.  
 Larcher. — I, 251; II, 229.  
 La Ribardière. — II, 443.  
 La Rivière. — II, 246.  
 La Roche. — II, 182, 357, 358.  
 Larrivée. — I, 253, 411.  
 La Ruette. — II, 167, 464.  
 Lasceux. — II, 413; III, 149.  
 La Serre. — I, 248.  
 Lasserre. — III, 190.  
 Lassalle (de). — I, 386.  
 Lassource. — II, 476.  
 Lassus (R. de). — III, 127.  
 Lathan (de). — II, 283.  
 Latilla (G.). — II, 235.  
 La Tour. — I, 294, 399, 411.  
 La Tour (M<sup>me</sup>). — II, 297.  
 La Tour (peintre). — I, 390, 446; III, 117.  
 La Trémouille (de). — II, 238.  
 Lattaignant. — I, 187; II, 166.

- Latuellière. — II, 484.  
 Lau (de). — II, 222.  
 Laubier (C.). — I, 160.  
 Laubinière (de). — I, 239.  
*Laudate Dominum.* — I, 387, 402, 435.  
 LAUENBOURG. — I, 168.  
 Lajon. — I, 296, 386.  
 Lauragais (de). — II, 374, 372.  
 Laure (L.). — I, 244, 246, 247.  
 Laurenti. — I, 12; III, 81.  
 Lavaillère. — II, 478.  
 Laval (de). — II, 374.  
 Laval. — I, 86; II, 10, 44, 56.  
 Laval de Montmorency. — I, 135.  
 Lavaux (N.). — II, 44, 180.  
 Lavoix. — I, 108.  
 Law. — I, 81, 82.  
 LAWFFELDT. — II, 136.  
 Lazard. — I, 7.  
 Lazzarin. — I, 17, 20.  
*Léandre et Héro.* — I, 146.  
 Le Bailly. — II, 469.  
 Le Bastier. — I, 170.  
 Le Bègue(N.). — I, 144, 153, 180.  
 Le Bèl. — II, 500.  
 Le Blanc. — II, 174 et suiv.; III, 5, 76, 88, 93, 98, 104, 109, 194, 204.  
 Le Blanc (H.). — I, 19, 28, 60, 100, 103, 136, 137, 141, 277, 311, 312, 322.  
 Lebras. — I, 377.  
 Lebreton [Berton]. — II, 164, 167, 262, 297.  
 Le Brun. — II, 385, 432.  
 Le Bugle. — III, 151.  
 Le Camus. — I, 131.  
 Le Cat. — I, 202, 203, 215; III, 79.  
 Le Cerf de la Viéville. — I, 19, 21, 44, 45, 76, 77, 96, 354, 355, 356, 359, 360; III, 60, 191, 201.  
 Lechantre (M<sup>lle</sup>). — III, 149.  
 Leclair. — I, 269, 270, 271, 273, 299, 300, 306, 340, 341, 342, 344, 345, 346; II, 98, 225.  
 Leclair (J.-M.-I.). — I, 32, 139, 171, 172, 173, 174, 198, 200, 211, 215, 227, 249, 269-340, 350, 360, 361, 371, 379, 383, 391; II, 2, 15, 18, 20, 21, 22, 25, 27, 30, 40, 45, 46, 48, 50, 63, 67, 68, 69, 70, 71, 75, 77, 83, 86, 91, 96, 122, 126, 130, 137, 145, 176, 190, 206, 216, 217, 218, 225, 232, 233, 243, 278, 279, 282, 319, 328, 332, 334, 451; III, 2, 22, 79, 81, 92, 94, 97 à 100, 103, 104, 106, 108, 110, 113, 114, 125 à 128, 136 à 141, 143, 146, 155, 156, 159 à 162, 167, 168, 172, 173, 174, 176, 180 à 182, 186, 188, 204 à 206, 210.  
 Leclair J.-M.-II). — I, 269, 270, 273, 300, 306, 340-349; III, 128.  
 Leclair (M<sup>me</sup>). — I, 203, 209, 210, 249, 295, 297, 299, 303, 305, 306, 310, 337; II, 262, 263.  
 Leclerc. — I, 86, 89, 90, 135, 161, 162; 168, 172, 203, 208, 209, 211, 249, 257, 272, 277, 278, 279, 280, 282, 283, 285, 286, 290, 294, 295, 297, 337, 343, 345, 366, 368, 380, 391, 397; II, 6, 15, 35, 125, 153, 164, 221, 443, 447; III, 13, 22, 39, 59.  
 Leclerc (cadet). — II, 33, 261.  
 Leclerc (Ch.-N.). — II, 5, 6, 31, 34, 92, 198, 201, 204, 211, 213, 288, 390.  
 Leclerc (J.). — II, 270, 497.  
 Lecomte. — II, 291.  
 Le Couvreur (Ad.). — I, 238, 239.  
 Le Couvreur (Fr.). — I, 239.  
 Le Couvreur (M.-M.). — I, 266.  
 Leczinski (S.). — I, 350, 358, 359.  
 Ledebur. — II, 341, 342, 343.  
 Ledoux. — II, 244.  
 Le Dran. — III, 197.  
 Le Duc. — II, 293, 294, 313, 380 et suiv., 412, 440, 458, 459, 460, 465, 467, 490; III, 99, 107, 110, 114, 115, 128, 145, 146, 166, 169, 177, 185, 204, 207, 210, 211.  
 Le Duc (P.). — II, 384, 385, 386, 435.  
 LeDuc (S.) (ainé). — II, 107, 286, 287, 292, 310, 338, 380, 381, 383, 422, 432, 436, 492, 494.  
 Leemans de Bruges. — II, 450, 497.  
 LEEUWARDEN. — I, 285, 286.  
 Lefas (Cl.). — I, 232.  
 Le Faulcheur. — I, 304.  
 Lefaire. — II, 59.  
 Lefébure. — II, 214.  
 Lefebvre. — I, 266, 376; II, 151, 195, 196, 211, 266, 474.  
 Lefebvre d'Hénin. — II, 480.  
 Lefèvre. — II, 297.  
 Lefèvre (M.). — III, 129.  
 Le Gallois. — I, 236.  
 Legay. — II, 196.  
 Legendre. — II, 44, 60, 62.  
 Le Gendre (M.-M.). — I, 135.  
 Léger. — II, 473; II, 17, 20.  
 Le Goux. — I, 292; II, 454.  
 Legrand. — I, 7, 203, 234; II, 410; III, 148, 151.  
 Legras. — I, 252.  
 Legrenzi (G.). — I, 1.  
 Legros. — I, 411; II, 111, 118, 291, 294, 338, 375, 399, 424, 500; III, 198.  
 LEIPZIG. — I, 142; III, 127, 165.  
 Lejay. — II, 153.  
 Le Jeune. — II, 98, 478, 480.  
 Leleu. — II, 136.

- Leloup. — II, 441.  
 Le Maire (fils). — II, 149.  
 Le Maire (Jean). — II, 39, 147 et suiv. ; III, 104, 109, 138, 140, 211.  
 Le Maire (L.). — II, 148.  
 Lemarchand. — II, 374.  
 Lemarié. — II, 134.  
 Le Maure (M<sup>lle</sup>). — I, 383, 420 ; II, 292.  
 Le Menu. — II, 204, 205, 288, 454.  
 Lemerre. — II, 478.  
 Lemièrre. — I, 403, 405 ; II, 286, 288, 310, 380, 395, 396, 419 ; III, 204.  
 Lemoine. — I, 122.  
 Le Monnier. — II, 335.  
 Lemoyne. — I, 303.  
 Lenoble. — I, 232 ; II, 385.  
 Le Noir. — II, 166, 463.  
 Lenôte. — II, 436, 449.  
 Léonard. — II, 81.  
 Léonard (de). — I, 378.  
 Léoni (G.-A.). — III, 158.  
 Léontine. — II, 467.  
 Le Page de Villeneuve. — II, 376.  
 LE PECQ. — I, 73.  
 Lépiclé. — II, 376.  
 Le Pilleur d'Appligny. — II, 203.  
 Le Pintre. — I, 81.  
 Le Pot d'Auteuil. — I, 255.  
 Le Prévôt d'Exmes. — II, 404.  
 LE QUESNOY. — II, 195.  
*Le Rhône et la Saône.* — I, 345.  
 Lériss (de). — I, 394.  
 Le Roux. — III, 208.  
 Leroy. — I, 135 ; II, 295, 304.  
 Le Roy. — III, 59.  
 Le Roy (E.-A.). — I, 238, 239, 249, 250, 251, 252, 254, 255.  
 Lè Roy (G.-G.). — I, 353.  
 Le Roy (M<sup>lle</sup>). — II, 62.  
 Le Roy (Ph.). — I, 238.  
 Le Roux. — I, 7, 42, 74, 201, 232, 386.  
 Lesage. — I, 123, 205.  
 Le Seneschal. — II, 244.  
*Lessons (Six).* — II, 363.  
 Lestorsan (M.). — I, 351.  
 Lesueur. — II, 297, 502.  
 Le Suisse (E.). — II, 226.  
 Le Tourneur. — II, 351.  
**Lettres de noblesse.** — II, 116, 273.  
 Leurye (de). — I, 299.  
 Leuze (de). — II, 101.  
 Levasseur. — I, 296.  
 Leverrier. — I, 170.  
 Levesque. — II, 131.  
 Levraud du Chasteau. — I, 73.  
 Lévy. — II, 413.  
 Lex (L.). — II, 403.  
 LEYDE. — III, 172.  
 Lhéroult. — II, 11.  
 L'Hüe. — I, 134, 135, 136, 197, 343, 356, 357, 358, 379, 380.  
 Lhuillier. — II, 98.  
**Libertas.** — II, 206, 207.  
 Lichtenthal. — II, 497 ; III, 115.  
 Liebault de la Neuville. — I, 401.  
**Lied.** — II, 260, 268, 323, 378 ; III, 174.  
 LIÈGE. — II, 497 ; III, 27.  
 Liepmannsohn. — I, 155 ; II, 15, 64.  
 Liévin du Châtel. — II, 99.  
 Ligne (de). — II, 79.  
 LILLE. — I, 238, 266, 350, 380, 381 ; II, 151, 152, 153, 196, 211, 212, 213, 265, 266, 411, 449, 452, 459, 474, 475, 476, 477, 481 ; III, 209.  
 Lincelles (de). — I, 87.  
*Linus.* — II, 156.  
 LISBONNE. — II, 235.  
 Locatelli. — I, 27, 176, 226, 283, 285, 288, 320, 325, 328, 329, 334 ; II, 18, 20, 21, 32, 33, 66, 67, 125, 126, 172, 190, 211, 259, 260, 279, 332 ; III, 14, 74, 79, 81, 172, 202, 207.  
 Lochevy. — II, 446.  
 Lochon. — II, 406.  
 Locmaria (de). — I, 90.  
 Loir (Al.). — I, 309.  
 Loisel. — I, 14 ; III, 131, 132, 158, 159.  
 Lolli (A.). — II, 118, 288, 314, 316, 317, 420, 421, 422, 426, 430, 437, 454, 490, 508 ; III, 109, 115, 145.  
 Lombardini. — III, 67.  
 Lombart. — II, 474.  
 LONDRES. — I, 55, 110, 157 ; II, 13, 250, 279, 334, 338, 358, 359, 360, 361, 362, 364, 365, 386, 436, 468, 469, 470, 473, 490, 500 ; III, 127, 200.  
 Longo Ricordi. — III, 106.  
 Loo (Le). — I, 285, 286.  
 Lopez (Fr.). — I, 240, 241, 287, 290.  
 Lorenzani. — I, 59.  
 Lorenziti. — III, 75, 92.  
 Loret. — I, 22, 23, 195.  
 Lorimier. — I, 87, 88, 278.  
 Lormel (de). — I, 293.  
 Lorraine (de). — I, 238, 268 ; II, 203.  
 Louart (Fr.). — II, 151.  
 Louis. — II, 469.  
 Louis XIII. — I, 50.  
 Louis XIV. — I, 15, 81, 103, 106, 108, 122, 127, 146, 201, 273, 282, 339, 352, 354, 359, 408 ; II, 4, 454.  
 Louis XV. — I, 123, 146, 154, 203, 204, 207, 231, 272, 281, 291. — II, 10, 42, 45, 49, 51, 53, 56, 59, 61, 103, 196, 291.



Louis XVI. — II, 273, 406.  
 Louis XVIII. — II, 409.  
 Loulié. — I, 36.  
 LOUVÉCIENNES. — I, 413.  
 Louvet. — III, 59.  
 LOUVIERS. — II, 262.  
 Loys. — II, 297.  
 Loyson. — I, 356.  
 Lubert (de). — I, 180.  
 Lucas. — I, 107; II, 46.  
*Lucio Papirio dittatore*. — II, 43.  
 LUCQUES. — II, 199; III, 28, 32.  
 Luigi. — I, 27.  
 Lully (J.-B.). — I, 5, 6, 9, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 27, 28, 40, 43, 44, 45, 53, 54, 59, 62, 64, 65, 66, 70, 71, 72, 74, 75, 81, 86, 92, 112, 124, 136, 153, 161, 189, 266, 281, 282, 294, 339, 350, 353, 359, 408, 409, 410, 411, 420; II, 45, 46, 103, 182; III, 47, 154, 167, 192, 197, 200, 201, 207, 210.  
 Lumière (A.). — I, 71.  
 LUNÉVILLE. — I, 350, 353, 358, 359, 360; II, 310.  
 Lusse (de). — I, 430; II, 21, 265, 317.  
 Luxembourg (de). — I, 63; II, 263.  
 Luynes (de). — I, 149, 236, 291, 294, 382, 383, 384, 393, 397, 398, 404, 419; II, 2, 3, 4, 9, 17, 48, 50, 55.  
 LYON. — I, 27, 63, 64, 145, 146, 261, 266, 269, 270, 271, 272, 273, 291, 292, 300, 302, 306, 309, 313, 342, 343, 344, 345, 350, 384, 386, 400; II, 2, 7, 30, 46, 47, 51, 52, 53, 122, 222, 317, 374, 436, 443, 454, 457, 458, 459, 506; III, 125, 209.

## M

*Macbeth*. — II, 364.  
 Mace. — I, 53.  
 Machi (de). — II, 374, 458.  
 Machiavel. — II, 62.  
 Mâcon. — I, 7, 203; II, 399.  
 MACON. — II, 401, 403, 408.  
 Madame. — I, 152, 153, 262, 354; II, 271, 272.  
 Madame Royale. — I, 274.  
 Madame Victoire. — II, 271.  
 Madeleine. — II, 246, 303.  
 Mademoiselle. — I, 354.  
 Madin. — I, 384, 390; II, 137.  
 Madonis. — I, 380; II, 43, 92.  
 Madroux. — II, 187.  
 Magaux (M.-V.). — I, 234.  
 Maggini. — I, 10.  
 Magito (A.). — II, 152.  
 Magnan. — II, 374.  
 Magni. — I, 11.

*Magnus Dominus*. — I, 380.  
 Magny. — II, 168.  
 Mahomet. — II, 501.  
 Maillard (M<sup>lle</sup>). — II, 116.  
 Maillet. — I, 306, 309; II, 83, 88-89.  
**Main gauche**. — III, 17, 26-26, 99-110, 204-205.  
 Maintenon (de). — I, 144, 145.  
 Mainville (M<sup>lle</sup>). — II, 223.  
 Maire. — II, 354.  
 MAISONS. — II, 226, 229.  
 MALAGA. — II, 61.  
 MALBOSC. — I, 274.  
 Malcrais de la Vigne. — I, 262.  
 Malherbe (Ch.). — II, 81, 156, 159, 160, 309.  
 Malesherbes (de). — II, 459.  
 MALINES. — II, 223, 477.  
 Mallement de Sassey (de). — I, 102.  
 Mallez. — II, 212.  
 Malon de Bercy. — II, 222.  
 Malte (ambassadeur de). — I, 88.  
 Malterre. — I, 89, 90; II, 44.  
 Manfredi. — II, 287.  
 Mangan. — I, 290, 360; II, 6, 163, 216.  
 Mangan (Et.). — II, 30 et suiv., 67; III, 114, 128, 140, 141, 144.  
 Mangot. — I, 170.  
*Manière de graduer un violon*. — III, 74-75.  
 Mann. — III, 156.  
 MANNHEIM. — II, 95, 267, 334, 335, 373, 423; II, 26, 40, 68, 77, 93, 126, 197, 199, 208, 210, 262, 265, 267, 275, 319, 323, 337, 378, 388, 417, 418, 433, 493, 499; III, 83, 161, 165.  
 Mannory. — II, 134, 135, 139, 140, 141.  
 MANTES. — I, 188.  
 Marais (M.). — I, 45, 52, 53, 59, 81, 92, 97, 136, 169, 170, 172, 174, 187, 188, 294; II, 137, 159; III, 98, 125, 130.  
 Marcello (B.). — III, 143.  
 Marchadié. — II, 100, 101.  
 Marchais. — I, 394.  
 Marchand. — I, 74, 107, 122, 131, 144, 159, 160, 162, 182, 231, 232, 234, 297, 351, 353, 355, 356, 357; II, 6, 9, 10, 56, 246; III, 107, 113, 131, 154.  
 Marchand (Jos.). — I, 159-165.  
 Marchand l'aîné. — I, 388.  
*Marchand de marrons (Le)*. — II, 469.  
 Marcon. — II, 62.  
 Mare (de la). — I, 394.  
 Mareau. — II, 83.  
 Marella. — II, 83, 217.  
 Maret. — II, 156.  
 Marianne (M<sup>lle</sup>). — II, 7.  
 Marie-Antoinette. — II, 109, 399.  
 Marie-Thérèse. — II, 78, 79, 84.

- Mariette. — I, 82.  
 Mariette (M<sup>lle</sup>). — I, 89, 90, 134.  
 Marillet de Bonnefonds. — II, 331, 332, 333.  
 Marin. (N.-G.). — I, 233.  
 Marine. — II, 285, 447.  
 Marini. — I, 14; II, 448; III, 121, 122, 157.  
 Mariotte. — I, 82.  
 Mark (de la). — I, 294, 295.  
 MARLY. — I, 159, 162, 198, 207, 231, 233, 249, 281, 357, 358, 382, 413; II, 43, 270.  
 Marmontel. — I, 421; II, 104, 372.  
 Maroille (de). — I, 82.  
 Maroilles. — II, 192, 196.  
 Marot (Cl.). — I, 43.  
 Marpurg. — I, 29, 56, 213, 237, 273, 278, 282, 283, 311, 357, 361, 368, 380, 419, 428; II, 14, 41, 46, 86, 178, 229, 247; III, 134.  
 MARQUETTE. — II, 152.  
 Marquiset. — II, 473.  
 Marroquier. — II, 278.  
 Mars. — I, 394.  
 Marseillaise (La). — II, 327, 354.  
 MARSEILLE. — I, 92, 96, 230, 266, 400; II, 265, 408; III, 171.  
 Martin. — I, 106, 296; II, 28; III, 153.  
 Martini. — I, 163; II, 298, 300, 399, 447, 458, 467, 501.  
 Marucelli. — I, 21.  
 Maschera (Fl.). — I, 10.  
 Mascitti (M.). — I, 131, 132-148, 171, 177, 218, 222; II, 43, 44; III, 19, 94, 100, 107, 113, 131, 136, 138, 140, 153, 158, 167, 193.  
 Masotti (P.). — I, 11.  
 Massard de la Tour. — I, 191.  
 Masse. — II, 7.  
 Masselin (R.). — I, 161.  
 Masson. — III, 191.  
 Masson (J.). — I, 271.  
 Matbielli. — II, 413.  
 Mathieu. — I, 59, 103; II, 269, 270, 273.  
 Mathieu (J.-A.). — II, 269 et suiv; III, 99, 106, 109, 145.  
 Mathieu (M<sup>lle</sup>). — I, 383; II, 270.  
 Matho. — I, 298.  
 Mathurin. — II, 466.  
 Matignon. — II, 294.  
 Mattheson. — I, 29, 50; III, 129, 134, 193, 194.  
 MAUBEUGE. — II, 396, 410.  
 Maucourt. — II, 413.  
 Maugars. — III, 134.  
 Mauger. — II, 430.  
 Maugras. — I, 359.  
 MAULDE. — II, 476.  
 MAULNY. — I, 401, 402.  
 Mauny. — II, 293, 294.  
 Maurepas (de). — I, 68, 182, 186, 276, 291; II, 357.  
 Max Friedrich (Electeur). — II, 347.  
 MAYENCE. — I, 14, 108.  
 Mayeu. — I, 72.  
 Mayeux (H.). — I, 153, 154.  
 Mazzaferata. — I, 12.  
 MEAUX. — I, 68, 69; II, 148; III, 3.  
 Médée. — I, 146.  
 Méder. — II, 382.  
 Médor. — I, 88.  
 Médoux. — I, 377.  
 Médus. — I, 261.  
 Méhul. — II, 300, 317, 327, 502; III, 151.  
 Meister. — I, 420.  
 Mélani. — I, 59.  
 Mélesville. — II, 450.  
 Melfort (de). — I, 394.  
 Mellier (G.). — II, 43.  
 Mélusine. — I, 422.  
 Mémoire pour le S<sup>r</sup> Travenol. — II, 139, 140.  
 Mendel. — I, 102, 165, 166, 270, 359; II, 357, 358.  
 Ménestrier. — I, 16.  
 MÉNILMONTANT. — II, 350.  
 Mennicke. — III, 176.  
 Menuet. — I, 52, 69, 323, 373; II, 124, 164, 166, 167, 168, 169, 170, 177, 197, 199, 241, 417; III, 140, 162.  
 Menuet de Cupis. — II, 84, 86, 87, 88, 89, 90.  
 Menuet d'Exaudet. — II, 166-167, 170, 224.  
 Menuet de Fischer. — II, 167.  
 Menuet de M. Rougeon. — II, 256.  
 Merchi. — II, 282.  
 Mercier. — II, 60, 79, 84, 85, 103.  
 Merck. — III, 100.  
 Mercker. — I, 58.  
 Méricot. — I, 304.  
 MÉRINDOL. — II, 222.  
 Mérinville (de). — I, 149.  
 Merlet Franqueville. — II, 293.  
 Merlin de Douai. — II, 483.  
 Merlin de Thionville. — II, 480.  
 Mérode (de). — I, 87.  
 Mersenne (Le Père). — I, 9, 16, 17, 18, 20, 24, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 49; III, 3, 4, 14, 32, 80, 110.  
 Merula (T.). — I, 10, 53.  
 Méry (de). — II, 224, 225, 231.  
 Mésangère (de la). — I, 181, 270, 272.  
 Meslay (de). — II, 382.  
 Mesmes. — I, 88; II, 403.  
 Mesnard d'Esclaibes. — II, 12.  
 MESNIL (LE). — I, 278.  
 Messe. — II, 348.  
 Messe des morts. — II, 122.

- Mestrino. — I, 313; II, 333; III, 14.  
 Métastase. — I, 273, 275, 414.  
 Méthode de Montéclair. — III, 2-5.  
 Méthode de violon par demandes et réponses.  
 — III, 76.  
 Méthode raisonnée pour apprendre à jouer du  
 violon. — III, 75, 82-85.  
 Mettenleiter. — II, 346, 348, 349.  
 Metz. — II, 125, 352, 451.  
 Meunié. — I, 352.  
 Meunier (J.-B.). — I, 151.  
 Meusnier. — II, 80.  
 Mézenge (A. de). — I, 69.  
 Mézy. — II, 365.  
 Michalet (E.). — I, 201.  
 Michaud. — 166, 450, 473.  
 Michel. — I, 134, 136, 137, 141, 171, 353,  
 359, 360.  
 Michel (M<sup>me</sup>). — II, 166.  
 Michelly [Mascitti]. — I, 133.  
 Michelon (M<sup>lle</sup>). — II, 148.  
 Michelot. — I, 74.  
 Micot. — I, 386; II, 52, 53.  
 Midavaine. — II, 85.  
 Middelbourg (de). — I, 87, 88.  
 Miel. — II, 511.  
 Mignard. — I, 76; II, 265.  
 Mignaux. — II, 374.  
 Mignaux (de). — II, 458.  
 MILAN. — I, 274; II, 360.  
 Milandre. — II, 187.  
 Milscent. — II, 446.  
 Milton. — I, 304.  
 Minoret. — I, 73.  
 Minuetto amoroso. — II, 199, 235, 241.  
 Mion (Ch.-L.). — I, 91.  
 Miquel [Mascitti]. — I, 133.  
 Miroglio. — II, 14, 44, 200 et suiv., 232,  
 279, 288; III, 59, 114, 115, 144, 165, 168.  
 Miserere. — II, 105.  
 Misliwecek. — II, 458, 496.  
 MODÈNE. — I, 12, 131, 167, 168, 169, 175.  
 Moisy. — I, 401.  
 Molé. — I, 243; II, 222.  
 Molière. — I, 304.  
 Moline. — II, 454, 457.  
 MONACO. — I, 73.  
 Monaco (de). — II, 500.  
 Monde. — I, 340.  
 Mondonville (J. Cassanéa de). — I, 186, 233,  
 269, 306, 350, 376-435; II, 8, 18, 23, 26,  
 44, 51, 52, 53, 55, 63, 73, 76, 83, 86, 92,  
 93, 104, 106, 107, 111, 122, 137, 139, 140,  
 141, 142, 143, 159, 160, 176, 214, 234, 236,  
 237, 281, 282, 294, 315, 334, 370, 412, 441;  
 III, 57, 103, 108, 110, 114, 140 à 142, 147,  
 148, 162, 168, 176, 204, 205, 210, 211.  
 Mondonville le jeune. — I, 358, 376, 422-  
 423, 435-436.  
 Mondran (de). — I, 405.  
 Monin. — II, 398, 422.  
 Monn. — II, 25; III, 156.  
 Monnet. — II, 101, 102, 103.  
 Mono (G.). — I, 343.  
 Monroy. — III, 169.  
 MONS. — II, 151.  
 Monsieur. — II, 272, 291, 501.  
 Monsigny. — II, 298, 464.  
 Montaigne. — II, 302; III, 189.  
 Mont'Albano. — I, 10.  
 Montalembert (de). — II, 468.  
 Montanari. — I, 218.  
 Montan Berton. — II, 400.  
 Montéclair. — I, 45, 116, 119, 152, 187, 338;  
 III, 2-6, 11, 13, 14, 53, 62, 83, 86, 88,  
 89, 94.  
 Montefalco. — II, 78.  
 Monteil (de). — II, 222, 225, 231.  
 Montespan (de). — I, 72, 121.  
 Montesson (de). — I, 390; II, 460, 464, 465,  
 467.  
 Monteverdi. — I, 10; III, 121.  
 Monthiers (de). — I, 265.  
 Monti. — I, 55.  
 Monticour. — II, 156.  
 Montmey. — I, 378.  
 Montmorency (de). — I, 87; II, 258.  
 Montmorillon (de). — II, 352.  
 Montory (de). — I, 352.  
 MONTEPELLIER. — I, 274, 276, 400; II, 8.  
 MONTREUIL. — II, 81, 84, 85.  
 Montrevel (de). — II, 351, 401, 403.  
 Montrond (de). — II, 295.  
 Monval. — I, 238, 239.  
 Morambert. — II, 264.  
 Morand. — II, 186.  
 Morand (de). — I, 24.  
 Mordant. — III. — 72-73.  
 Moreau. — I, 152, 300; II, 229.  
 Morel. — II, 403.  
 Morellet. — II, 182; III, 190.  
 Morena. — II, 409.  
 Moret. — II, 215.  
 Moria. — II, 204, 282, 288, 310, 338, 422, 423.  
 Morin. — II, 175; III, 33.  
 Morize. — III, 13.  
 Morizia Cecilia. — II, 91.  
 Morri (G.). — I, 223.  
 Morsans. — I, 233.  
 MORTAGNE. — II, 352.  
 Mortaigne (de). — II, 352.  
 MOSCOU. — II, 437.  
 Moser (A.). — III, 64, 79, 100, 107, 108,  
 117, 128, 133, 162, 165.

Moser (H.-J.). — III, 117.  
 Mosson (de la). — I, 274.  
**Motet.** — I, 350, 404, 407, 413, 422; II, 271, 273.  
 Mothe (de la). — I, 393.  
 Motte (de la). — II, 468.  
 Motte-Houdard (la). — I, 394.  
 Moulin. — II, 81.  
 MOULINS. — I, 341, 342; II, 98, 122.  
 Mouret. — I, 397, 420; II, 43, 159, 337.  
 Mouron (de). — I, 87.  
**Mouvements.** — III, 47, 115-116.  
 Moyreau. — I, 82.  
 Mozart. — I, 36, 234, 326, 339; II, 167, 328, 380, 388, 414, 417; III, 152, 166, 201.  
 Mozart (L.). — III, 29, 64, 75, 190.  
 Mozin. — II, 407.  
 Muffat (G.). — I, 28, 29, 53, 54; III, 97.  
 Muguet. — I, 346.  
 MUNICH. — I, 398, 399, 400; II, 102, 103; III, 139.  
*Musette de Gavigné.* — II, 283.  
 Musset (de). — III, 208.

## N

Nadermann. — II, 386.  
*Naissance de la Pantomime (La).* — II, 353.  
 NAMUR. — II, 78.  
 NANCY. — I, 353.  
 Nanon. — II, 452, 457.  
 NANTES. — I, 137, 146, 160; II, 35, 43, 250.  
 Napier. — II, 338, 363.  
 Naple (M.). — I, 132.  
 NAPLES. — I, 132; II, 108, 235, 297.  
 NARBONNE. — I, 376, 377, 378, 379, 422.  
 Narbonne(L.). I, 376.  
 Nardini. — II, 39, 382; III, 20, 21.  
*Nations (Les).* — I, 61, 62, 63, 64, 65.  
 Naudé. — I, 296.  
 Naudot. — II, 26, 56, 68, 70, 218.  
 Navoigille. — II, 306, 350 et sniv.  
 Nemeitz. — I, 86, 123, 146, 157, 171, 187; III, 47.  
 Neri. — I, 10, 12.  
 Nerle (E.). — II, 156.  
 Néron. — I, 154; II, 298.  
**Neuvieme.** — II, 189.  
 Neveu. — II, 413; III, 151.  
 Névon. — I, 182.  
 Nez. — II, 136, 137.  
 Nicette. — II, 469.  
 Nicolet. — I, 252; II, 120.  
 Nicolo. — II, 317.  
 Nîmes. — I, 404.  
 Ninville (de). — II, 222, 223.  
 Niquet. — II, 243.

*Nisi dominus.* — I, 383, 420.  
 Nivelon (J.). — I, 351.  
 Nivernais (de). — II, 84.  
 Nivers (G.-G.). — I, 73, 144, 149.  
 Noailles (de). — I, 75, 104, 105, 295; II, 263.  
 Noblet. — II, 137, 413.  
 Noblot. — II, 229.  
 Nocé (de). I, 240.  
 Nochez. — II, 404, 406.  
 Noël. — II, 187.  
**Noël.** — II, 286, 370.  
 Noémi. — II, 452.  
 Nolson ou Nolesson. — I, 71, 72, 73, 85, 278, 387, 388.  
 Norlind (T.). — I, 163.  
 Normand. — I, 241.  
*Notte di Natale.* — II, 286.  
*Notus in Judæa.* — II, 271.  
 Nouët. — I, 245, 247.  
*Nouveau choix de pièces françaises et italiennes.* — II, 158.  
*Nouveau système de musique pratique.* — I, 265, 266.  
*Nouveaux Principes de Musique et de Violon.* — II, 445; III, 75.  
*Nouvelle Méthode de violon.* — III, 75.  
*Nouvelle Méthode pour apprendre à jouer du violon (Bailleux).* — III, 75.  
*Nouvelle Méthode pour apprendre à jouer du violon (Labadens).* — II, 293.  
*Nouvelle Nymphe (La).* — II, 247, 248.  
 Noverre. — II, 111, 364, 365.  
 Novian. — II, 215.  
 Novion (de). — II, 225.  
 Nozemann. — III, 81.  
 NUREMBERG. — I, 119; III, 105.  
*Nymphes de Diane (Les).* — II, 102.

## O

OBERSCHEDEN. — III, 36.  
*Observations du Sr Travenol.* — II, 143.  
*Ode anacréontique.* — I, 262.  
 Odieuvre. — II, 6.  
*Œuvres mêlées du Sr XXX.* — II, 143, 144, 145.  
 Oger. — II, 195.  
 OLDEMBOURG. — II, 424.  
 Olivet (d'). — II, 134, 135.  
 Umbreval (d'). — II, 41.  
*Omnes gentes.* — I, 386; II, 105.  
**Opera buffa.** — I, 225.  
 Ophémon. — II, 467.  
 OPPERSEEL. — II, 78.  
 Orange (d'). — I, 269, 285, 286, 290.  
**Ordres ou Positions.** — III, 26-27.



Oreste, — II, 467.  
**Origine du solo de violon.** — III, 120 et suiv.  
 Origny (d'). — II, 264, 284.  
 Orlandini. — I, 273; II, 43.  
 ORLÉANS. — II, 188, 212, 352.  
 Orléans (d'). — I, 52, 103, 104, 131, 132, 133, 143, 184, 186, 195, 237, 238, 351, 354, 355, 360, 401; II, 42, 44, 59, 185, 270, 279, 291, 303, 436, 464, 465, 467, 468, 470, 473, 484.  
 Orléans (E. Ch. d'). — I, 60.  
 Orléans (Ph. d'). — I, 60.  
**Ornementation.** — I, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 321; III, 29-32, 44-46, 53-56, 80, 89-92, 110 et suiv.  
 Orphée. — I, 22, 23, 27, 163, 204, 207, 403; II, 102.  
*Orphée.* — I, 146; II, 121.  
*Orpheus.* — II, 361.  
 OSTIE. — I, 233.  
 Ottoboni. — I, 133, 134.  
 Oudinot. — II, 301, 303.  
 Oursel (M<sup>me</sup>). — II, 164, 262.  
**Ouverture.** — I, 18, 337-338; II, 202, 205, 209, 211.  
*Ouverture de Pygmalion.* — II, 234.  
*Overture (Six).* — II, 363.  
 Ovide. — I, 293, 304; II, 62.  
 OXFORD. — I, 14.

## P

Paccini. — I, 82.  
 Pachelbel. — III, 134.  
 PADOUE. — I, 134; II, 34, 178; III, 64, 67.  
 Paesielo. — II, 474.  
 Paganini. — I, 428; II, 328, 332.  
 Pagin (And. Noël). — II, 178 et suiv., 213, 314, 334, 500; III, 59, 99, 104, 109, 114, 144, 165, 168, 177, 203, 210.  
 Pagin (J.). — II, 178.  
 Pagin (J.-P.). — II, 178.  
 Paillet de Warcy. — II, 134.  
 Paisible. — II, 288, 310, 385, 397, 435 et suiv., 492, 493, 494; III, 110, 115, 146, 169, 200, 203, 211.  
*Paladins (Les).* — II, 156, 159.  
 Pallas. — II, 468.  
 Pallu, — I, 239; II, 98.  
 PALMIERS (LES). — II, 452.  
 Palotte. — II, 478.  
 Pamparato (de). — II, 41.  
*Panurge.* — II, 121.  
 Papavoine. — I, 380; II, 164, 262 et suiv., 413; III, 114, 145, 148, 177.  
 Papavoine (Ch.). — II, 262.

Papavoine (Fr.-A.-J.). — II, 266.  
 Papavoine (J.-A.). — II, 266.  
 Papavoine (J.-N.). — II, 266.  
 Papavoine (M.-C.). — II, 266.  
 Papavoine de Campeville. — II, 262.  
 Papavoine de la Motte. — II, 262.  
 Papavoine de Tenville. — II, 262.  
 Papillon de la Ferté. — II, 107, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 119, 120, 121, 122, 443.  
*Paratum cor meum.* — I, 434.  
 Parent de Rozan. — II, 81.  
 Parfaict. — I, 75, 76, 261, 262, 263.  
 Paribeni. — III, 147, 161, 172, 173, 174.  
 PARIS. — Passim.  
 PARME. — II, 500.  
 Parme (de). — I, 291.  
*Parnasse (Le) ou l'Apothéose de Corelli.* — I, 62, 64, 65.  
 Pascalini. — I, 160.  
 Pascariel. — I, 75.  
*Pas de trois.* — I, 86.  
 Pasqualini. — I, 355.  
 Pasquier. — I, 73.  
 Pasquini. — I, 76.  
**Passacaille.** — I, 52, 53.  
 Passeri. — II, 17.  
 PASSY. — II, 93, 159, 181, 182.  
**Pastorale.** — I, 257.  
 Patouart. — II, 187, 215.  
 PAU. — I, 137.  
 Pausanias. — II, 109.  
**Paysanne.** — II, 73.  
 Paysant (J.). — I, 298, 299, 300, 302, 303, 310.  
 Péchelot. — I, 256.  
 Pecquet de Viermes. — II, 93.  
**Pédale.** — II, 189, 418.  
*Peinture (La).* — I, 296.  
 Pellesier (M<sup>lle</sup>). — II, 263.  
 Pellegrino. — II, 413.  
 Pelletier. — II, 76.  
 Pellisier (La). — I, 175, 240, 241, 242, 245, 246, 248, 262, 266, 269, 287.  
*Pelopidas.* — II, 360, 363.  
 Pequigny (de). — II, 26.  
 Perez (D.). — II, 235.  
 Pergolèse. — I, 421; II, 219, 235, 464; III, 106, 155, 156, 160.  
 Pérignon. — II, 406.  
 Pernot. — I, 402.  
 Péronard. — II, 331.  
 Perrard. — II, 376.  
 Perrault. — I, 360.  
 Perrichon. — I, 74, 342.  
 Perrin. — I, 263, 273; II, 187.  
 Perrine. — I, 58.

- Perronard. — III, 204.  
*Persée*. — II, 111.  
 Perseval (de). — III, 27.  
 Persier. — II, 219.  
 Persuis. — I, 405.  
 PERTH. — I, 412.  
 Pesable. — III, 127.  
 Pesant (V.). — I, 201, 352.  
 Pesselier. — II, 244.  
 Peters. — I, 412; II, 14, 187, 203, 204, 205, 288, 293, 436, 458.  
 Petit. — I, 285, 290, 340, 360.  
 Petitbois. — I, 278, 299, 303.  
**Petite note**. — III, 67, 68.  
 Petitpas (M<sup>lle</sup>). — I, 276.  
*Petits concerts (Les)*. — I, 210.  
*Petits Riens*. — II, 364.  
**Petits violons**. — I, 23.  
 Pétouille. — I, 170; II, 137.  
 Petrini. — II, 413.  
 Peyron (du). — II, 295.  
 Peyronnet (de). — I, 377.  
 Peyrot (J.). — II, 395.  
 Phelipeaux. — II, 302, 303.  
 Phelizot. — II, 134.  
 Philbert. — I, 75.  
 Philidor. — I, 18, 19, 21, 74, 98, 105, 111, 196, 275, 353, 375, 422; II, 41, 110, 337, 372, 467; III, 127.  
 Philippe-Egalité. — II, 470, 473.  
 Phocion. — II, 62.  
 Phorbas. — I, 294.  
 Piancastelli. — III, 172.  
 Piani (des Planes). — I, 102, 120, 131, 166, 171, 175, **191-194**; II, 89; III, 31, 80, 97, 107, 110, 113, 131, 138, 155, 161, 167.  
 Pic (abbé). — I, 296.  
 Picard. — II, 453.  
 Picci. — I, 10.  
 Piccinelli (M<sup>lle</sup>). — II, 204.  
 Piccini. — II, 111, 298, 398, 401, 404.  
 Picot. — II, 185, 186, 468.  
*Pièces de clavecin*. — I, 61, 65, 123, 143, 154, 155, 156, 183.  
*Pièces de clavecin avec acc<sup>t</sup> de violon*. — II, 8, 9.  
*Pièces de clavecin en concert*. — II, **159, 160, 163**.  
*Pièces de clavecin en sonates*. — I, **430-435**; II, 8.  
*Pièces de différents auteurs à 2 violons amplifiés et doublées*. — II, **254-255**.  
*Pièces de luth*. — I, 68.  
*Pièces d'orgue*. — I, 143, 155, 157.  
**Pièces par suites de tons**. — III, 129.  
 Pièche. — I, 232, 233, 234.  
 Piémont (princesse de). — I, 274.  
 Pierray. — II, 81.  
 Pierre (C.). — II, 277, 293.  
 Pietra-Santa. — I, 273.  
 Piffet. — II, 167, 187, **243 et suiv.**, 338; III, 109, 114, 128, 204, 211.  
 Piffet (A.-J.). — II, 243, 244, 245, 248, 249, 250, 251, 253, 500.  
 Piffet (L.-Fr.-B.). — II, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 251.  
 Piffet (M.-J.-P.). — II, 244, 249, 250.  
 Piffet (M.-P.-L.). — II, 243.  
 Piffet (P.). — I, 215; — II, 243, 244, 245, 249, 250.  
 Piffet (P.-L.). — II, 243, 244, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 253.  
 Piffet le fils. — II, 246, 247.  
 Piffet le neveu. — II, 246, 247.  
 Pigot. — II, 363.  
 Pillal. — II, 404.  
 Pille. — II, 481, 483.  
 Pillot. — I, 407.  
 Pin. — II, 222.  
 Pincherle (M.). — I, 13, 30, 34, 109, 118, 120, 128, 148, 165, 267, 326, 327; III, 1, 11, 40, 88, 94, 100, 115.  
 PINCI. — II, 465, 468.  
 Pindare. — II, 133.  
 Pinssio. — II, 4.  
 Pipelet. — II, 278.  
 Piquet (le P.). — I, 378.  
 Piron (A.). — I, 211, 243, 244, 245; II, 372, 373, 376, 451.  
 Piron (P.). — II, 373.  
 Pirro (A.). — I, 143, 151, 155, 156; III, 116.  
 Pisendel. — III, 109.  
 Pissonet de Bellefonds. — II, 243, 244, 251.  
 Pittenweem. — II, 411.  
**Pizzicato**. — II, 156, 159, 236, 491; III, 49, 148, 151.  
 Pla. — I, 371, 394.  
 Place (de la). — I, 270, 309; II, 265, 317.  
*Plaisir et l'Innocence (Le)*. — II, 102.  
*Plaisirs Champêtres (Les)*. — I, 89.  
*Plaisirs de la Paix (Les)*. — II, 148.  
 Platon (J.). — II, 451.  
 Playford. — I, 34.  
 Plessy (du). — I, 136, 231, 374.  
 Pleyel. — II, 299, 353, 411, 474, 490.  
 Plocque. — I, 388; II, 294.  
 Pluche. — I, 304, 355, 361, 419, 420; II, 63; III, 190 à 192, 201, 204, 208.  
 Pluton. — II, 399.  
 Plutus. — I, 405.  
 Pohl. — II, 250, 338, 358, 361, 363, 364, 367.  
 Poinsinet. — II, 443.  
**Point d'orgue**. — Voir **Cadence** et III, 115.  
 Poirier (L.). — II, 219.

Poisson. — I, 295, 298, 303, 405; II, 245, 246, 441.  
 Poissy. — III, 149.  
 Poistry (M<sup>lle</sup>). — II, 136.  
 Polastron (de). — II, 405.  
 Polignac (de). — II, 399, 405, 408.  
 Polimnie. — II, 252.  
 Polixène. — II, 104.  
 Polly. — II, 364.  
 Pologne (roi de). — I, 353, 359, 361; II, 131, 132, 139, 346.  
**Polonaise.** — II, 29, 366, 367.  
 Pompadour (M<sup>me</sup> de). — I, 149, 382, 386, 391, 393, 394, 411, 419; II, 9, 10.  
*Pompier et le Moulin (Les)*. — II, 121, 222.  
 Pont de Vesles (de). — II, 338.  
 POPINCOURT. — II, 85.  
 Porpora. — II, 6; III, 132.  
 PORT AU PRINCE. — II, 251.  
 Porte (de la). — I, 196, 237.  
**Positions.** — III, 17, 52-53, 79, 100-107.  
 Possenti. — I, 10.  
 POSTDAM. — II, 342; III, 36.  
 Potel. — II, 244.  
 Potenza. — II, 283.  
 Potier (A.). — II, 225.  
 Potot. — I, 341.  
 Potton. — I, 343.  
**Pouce.** — I, 200, 311; III, 100.  
 Pouchin. — II, 478.  
 Pougin (A.). — I, 353, 355, 376, 379; II, 34, 265, 396, 488, 508, 511.  
 Poulain. — II, 413; III, 151.  
 Poupard. — I, 198.  
 Pouplinière (La). — I, 371, 405; II, 56, 93, 159, 201, 305, 313, 372, 459, 497.  
 Poutau. — II, 153.  
 Pouteau. — II, 298, 413; III, 149.  
 Pradel (du). — I, 152, 351.  
 Prætorius. — I, 24; III, 105.  
 PRAGUE. — I, 237.  
**Pratique du manche.** — III, 4.  
 Prault. — I, 181.  
**Prélude.** — I, 56, 193; III, 159.  
*Preludes for the Violin.* — II, 365.  
 Prenal (de). — I, 278.  
 PRÉ SAINT-GERVAIS. — I, 401.  
 Preston. — II, 353.  
*Prétendu (Le)*. — II, 284, 285.  
*Prétendus (Les)*. — II, 120.  
 Prévost. — II, 44, 153.  
 Prévost (M<sup>lle</sup>). — I, 61, 78, 79, 82, 86, 87, 88, 205, 207, 238; II, 79, 80.  
 Prie (de). — I, 134, 205, 207, 215; II, 40.  
 Prieur. — I, 351; II, 81.  
*Principes (Dupont)*. — III, 12.  
*Principes de Chorégraphie de Magny.* — II, 168.

*Principes de l'accompagnement du clavecin.* — I, 153.  
*Principes du Violon.* — II, 221.  
*Principes du Violon (L'Abbé)*. — III, 51-58.  
*Printemps (Vivaldi)*. — II, 43, 45, 46, 180, 279, 369.  
 Procope. — I, 90.  
 Prod'homme (J.-G.). — I, 7, 150, 398; II, 316, 347.  
*Projets de l'Amour.* — I, 413.  
 Prométhée. — II, 61.  
 Proserpine. — II, 399.  
 Proske. — III, 127.  
*Provençale (La)*. — I, 296; II, 337.  
 Provence (C<sup>te</sup> de). — I, 413; II, 464.  
 Provers. — III, 205, 338.  
 Prudent. — II, 400; III, 59.  
 Prunières (H.). — I, 7, 207; II, 131.  
 Prusse (roi de). — II, 341, 342.  
*Psyché.* — I, 407, 413; II, 365.  
 Pugnani. — I, 313; II, 281, 282, 285, 315, 316, 500.  
 Puppò. — II, 505.  
 Purcell. — I, 55; II, 29, 208.  
 Pures (de). — I, 16.  
 PUTEAUX. — I, 295.  
*Pygmalion.* — I, 296.  
 Pylade. — II, 467.

## Q

Quagliati. — I, 10.  
 Quantz. — I, 36, 274, 329, 330, 331, 333, 335, 356, 361, 372; II, 43, 236, 444, 505; III, 4, 30, 36, 38 à 50, 53, 59, 60, 63, 87, 88, 90 à 92, 136, 143, 144, 194, 202, 208.  
**Quatuor.** — II, 195, 197, 341, 353, 374, 377, 436, 458, 465, 496 et suiv.; III, 152-153.  
*Quemadmodum.* — II, 271.  
 Quenet. — I, 299; II, 225.  
 Quentin. — I, 226, 350, 360, 365-374; II, 233; III, 139, 162, 167, 172.  
 Quentin (J.-B.). — I, 370-373, 423.  
 Quérard. — II, 140.  
 Quérot. — II, 376.  
 Quéstant. — II, 337.  
 Quéversin. — I, 166, 168.  
*Qui confidunt.* — I, 386; II, 272.  
 Quinault. — I, 81, 403, 408, 409, 410; II, 337.  
 Quinet. — III, 117.

## R

*Raccommodement comique de Pierrot et de Nicole.* — I, 123.  
 Radiciotti. — III, 156.  
 Raguenet. — I, 27, 28, 30; III, 47.

- Raison (A.). — I, 143, 144, 182.  
 Rameau. — I, 51.  
 Rameau (J.-Ph.). — I, 131, 153, 180, 188, 214, 229, 230, 289, 293, 294, 296, 302, 313, 314, 390, 392, 394, 407, 409, 410, 411, 413, 416, 420, 421, 427; II, 23, 56, 75, 76, 81, 86, 122, 130, 137, 146, 155 et suiv., 219, 220, 234, 236, 288, 337, 442, 443, 447, 449; III, 31, 43, 110, 114, 148, 153, 179, 189.  
 Raimond. — II, 475.  
*Rasende Roland (Der)*. — II, 348.  
 Rasetti. — III, 81.  
 Ratier (P.). — II, 277.  
 RATISBONNE. — II, 347, 348, 349.  
 Rault. — II, 144, 292.  
 Ravoigille (Navoigille). — II, 353.  
 Raymond de Rolland. — II, 397.  
 Raynal. — II, 183.  
 Rebec. — II, 50.  
 Rebel. — I, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 79, 80, 85, 88, 91; II, 113.  
 Rebel (Anne). — I, 71, 79, 80, 82, 85.  
 Rebel (Fr.). — I, 74, 75, 80, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 186, 237, 238, 240, 248, 249, 250, 252, 253, 254, 255, 284, 404, 408, 410; II, 9, 103, 106, 107, 108, 114, 118, 122, 137, 138, 139, 140, 144, 167, 245, 246, 247, 336.  
 Rebel (Jean Fery). — I, 45, 59, 60, 61, 63, 64, 71-102, 103, 112, 113, 114, 118, 134, 142, 169, 174, 187, 197, 198, 252, 353; II, 21, 86; III, 93, 100, 107, 113, 120, 122, 130, 154, 160, 167, 170, 193, 208.  
 Receur (H.). — I, 299, 300, 301, 309, 310.  
*Récit de basse*. — I, 262.  
 Reck (Von der). — II, 342.  
*Réconciliation villageoise (La)*. — II, 443.  
*Récréation de musique*. — I, 283.  
**Récréations**. — I, 337-338.  
*Recreazioni armoniche*. — II, 258.  
*Recueil d'airs à 3 parties*. — II, 286.  
 — *d'airs choisis de l'Ambigu Comique*. — II, 265.  
 — *d'ariettes*. — II, 355.  
 — *de contredanses*. — II, 355.  
 — *de différents airs à grande symphonie*; II, 259.  
*Recueil de pièces françaises et italiennes pour 2 flûtes*. — II, 259.  
*Recueil de Romances historiques, tendres et burlesques*. — II, 265.  
*Recueil des plus beaux airs varié pour 2 violons*. — II, 444, 446, 447.  
*Recueil de Sérénades en trio*. — II, 259.  
 Reculé. — II, 250.  
 Réda. — II, 468.  
 Redon. — II, 164.  
**Réexposition**. — I, 220, 373; II, 24, 96; III, 172-173.  
*Réflexions sur la Musique*. — III, 59 et suiv.  
 Régent (Le). — I, 82.  
**Registration**. — III, 105-107.  
 REGGIO-MODÈNE. — I, 167, 168, 178.  
*Regina cæli*. — II, 105.  
**Registre grave**. — II, 367.  
 Regli. — II, 40, 47, 64.  
 Regnard. — III, 47.  
 Regnault. — I, 150, 367; II, 301.  
*Regrets de la valeureuse Agathe Mignard*. — II, 265.  
 Reichert (A.). — I, 91.  
 REIMS. — I, 210; III, 74.  
 Reinards. — II, 382.  
*Reine des Péris (La)*. — I, 204, 205, 207.  
 Rémond de Saint-Mard. — III, 33, 194, 197, 198.  
 Renard (L.-A.). — I, 277, 291.  
 Renaud (M<sup>lle</sup>). — II, 469.  
*Renaud d'Ast*. — II, 335.  
 Renaudot. — I, 73.  
 Renaudon. — I, 107.  
 Renaut. — II, 474.  
 RENNES. — I, 137; II, 5, 43, 411, 467.  
 Rennes (Evêque de). — I, 391, 403, 404, 433.  
 Renout. — II, 362.  
 Réposte. — II, 196.  
*Requête de l'organiste de Sainte-Geneviève*. — I, 184, 185.  
*Requiem*. — II, 121.  
*Retour de Tendresse (Le)*. — I, 261.  
 Retz (cardinal de). — I, 196.  
*Revanche forcée (La)*. — II, 168.  
 Reverchon. — II, 480.  
 Rewbell. — II, 480, 483, 484.  
 Rey. — I, 353; II, 116.  
 Ribérac. — I, 195.  
 Ribière. — II, 436, 459.  
 Ribou (P.). — I, 122, 123, 160, 195.  
 Ricard (de). — II, 138.  
 Riccoboni. — II, 284, 460, 467.  
 Richard. — II, 215, 446.  
 Richault. — III, 106.  
 Richelieu (de). — I, 186, 408.  
 Richer. — I, 401; II, 84, 297.  
 Richomme. — II, 436.  
 Richouet. — I, 256.  
 Richter. — I, 433; II, 172, 198, 210, 268, 319, 320, 493, 500.  
 Richter (Jean-Paul). — III, 211.  
 Riemann (H.). — I, 169, 340; II, 365, 413; III, 64, 119, 134, 149.



- Rigaud. — I, 391.  
**Rigaudon.** — I, 32.  
 Rigel. — II, 404, 438.  
 Rigoley de Juvisy. — II, 134, 136.  
 Ringard. — I, 261.  
 Ristorini. — II, 43.  
 Riverieulx. — I, 343.  
 Rivière. — II, 151, 301.  
 Rivoire (de la). — I, 298.  
 Robecq (de). — II, 438.  
 Robineau. — II, 468.  
 Robineau (Al.). — II, 310, 324, 416, **433 et suiv.**, 440; III, 99, 104, 110, 114, 186.  
 Robinet. — I, 22, 27; III, 12.  
 Rochard. — II, 234.  
 Roche (J.-P.). — I, 232.  
 Rochebrune (de). — II, 219.  
 Roche-Champeux (de la). — II, 473, 478.  
 Rochechouart (de). — II, 2, 49; III, 151.  
 ROCHEFORT. — II, 441.  
 Rochegude (de). — II, 373.  
 Rochemore-Solorgues (de). — I, 240.  
 Rodan (J.-B.). — I, 150.  
 Rode. — I, 313; II, 299, 317, 328, 331, 357.  
 Rodolphe. — II, 298, 316, 338, 404.  
 Rodouan de Danmartin. — II, 221; III, 51.  
 Roeser (V.). — II, 413; III, 151.  
 Roger. — I, 75, 87, 223, 237; II, 41; III, 143.  
 Rohan (de). — I, 82, 262, 368; II, 370.  
 Rohan-Guéménée (de). — II, 398.  
 Rohan-Soubise (de). — II, 399, 423.  
**Roi des violons.** — II, **49 et suiv.**, 50, 53, 54, 55, 59, 60.  
 Roissy (de). — II, 251, 252.  
 Roland. — II, 349.  
 Roll (de). — II, 152.  
 Rolland (Romain). — I, 24.  
 Rollin. — I, 304.  
 Romagnesi. — II, 410.  
 Romain de Brasseur. — II, 314.  
**Romance.** — I, 230; II, **171**, 253, 269, 273, 353, 356, 372, 377, 444, 446, 466, 493; III, 144.  
*Romance de Gaviniès.* — II, 282, 288, 291, 296, 297, 299, 446, 447.  
 ROME. — I, 11, 28, 133, 218, 223, 261, 350, 355, 361; II, 78, 363, 408; III, 130, 134.  
 Romieu. — I, 379.  
**Rondeau.** — I, 53, **318**; II, 63, 208, 493, **498**; III, 138, **472-474**.  
*Rondeau.* — II, 364.  
 Rondeau (Fr.). — I, 152, 156.  
 Ronty de la Fosse. — I, 77.  
 Roque (J.). — II, 243.  
 Roquefort. — II, 350, 352, 353, 354.  
 Rosalba-Carriera. — I, 82.  
 Rosalie (M<sup>lle</sup>). — II, 461.  
 Rosanne. — II, 469.  
 ROSE (LA). — II, 451, 452.  
 Rosette. — II, 223, 466.  
 Rosier. — III, 120.  
*Rosière de Salency (La).* — II, 166.  
 Rossi (Luigi). — I, 353; III, 121, 122, 174.  
 Rossignol. — II, 98.  
 Rost. — I, 15; III, 120, 128.  
 Rostenne. — II, 49.  
 ROTTERDAM. — I, 290; II, 152.  
 ROUEN. — I, 191, 266, 270, 271, 272, 379; II, 76, 151, 164, 222, 262, 263, 266, 410, 453; III, 13.  
 Rougean (V.). — I, 240.  
 Rougeon. — II, 74, **254 et suiv.**, 258; III, 145.  
 Rougeot. — II, 229.  
 Rouget (A.-J.). — I, 156.  
 Rouget de Lisle. — II, 170, 354.  
 Roulet (du). — II, 108.  
 Roure de Paulin (du). — II, 118, 122.  
 Rousseau. — I, 37, II, 106, III, 12, 69.  
 Rousseau (J.-J.). — I, 53, 177, 187, 193, 215, 223, 332, 413, 419, 420; II, 21, 137, 138, 206, 207, 236, 293, 296, 302, 303, 305, 306, 315, 378; III, 50, 146, 190.  
 Roussel. (Cl.). — 38, 104, 105, 106, 143, 153, 193, 277, 292.  
 Roussel (Femme). — I, 301.  
 Roussel (J.-B.). — I, 278, 292.  
 Roussel (L.). — I, 249, 262, 273, 276, 277, II, 225.  
 Roussel (L.-C.). — I, 299, 304.  
 Roussel (M.-E.). — I, 278.  
 Roussel (N.-Ed.). — I, 278, 292.  
 Roussel (veuve). — I, 283, 293, 297.  
 Roussier. — II, 303.  
 Rouveau. — I, 402.  
 Roy. — I, 149, 296; II, 109.  
 Royer. — I, 295, 390, 406; II, 55, 104.  
 Roger (M<sup>me</sup>). — II, 140, 142.  
 Roze. — II, 341.  
 Rozet. — II, 113, 118, 119, 122.  
 Rozoi (de). — I, 270, 280, 292, 293, 294, 296, 298, 302, 309, 310, 312, 313, 314; 376.  
 Ruault. — II, 49.  
 Rue (de la). — I, 288.

## S

- Sacchini. — II, 297, 416; III, 151.  
 Saché (de). — II, 149.  
 Saggione. — I, 209.  
 Sailliot. — I, 90.  
 Saint-Amand. — II, 476.

- Amans. — II, 374.  
 — Amant (de). — II, 404.  
 — Antoine. — II, 61.  
 — Aubin. — I, 416.  
 SAINT-CALAIS. — I, 232, 233.  
 — CLOUD. — I, 204; II, 4, 11.  
 — CYR. — I, 85, 144, 145, 146, 149, 150.  
 — DENIS. — I, 275; II, 168, 272.  
 — DOMINGUE. — II, 35, 251, 450, 451, 452, 476, 484, 488.  
 Saint-Evremond. — I, 27.  
 — Florentin (de). — II, 12, 106, 143, 291.  
 — Foix (de). — I, 7; II, 10, 213, 317, 414; III, 148, 150.  
 — Genoï (de). — II, 152.  
 — Georges (de). — II, 341, 383, 412, **449 et suiv.**, 488; III, 146, 153, 169, 186, 205, 207, 210, 211.  
 SAINT-GERMAIN. — I, 20, 72, 73, 74, 143; III, 13.  
 — GRATIEN. — I, 366.  
 Saint-Hilaire (de). — I, 351.  
 — Lambert. — I, 36, 43; II, 338.  
 — Louis. — I, 183.  
 SAINT-MANDÉ. — II, 84, 136, 304.  
 Saint-Martin. — II, 357.  
 SAINT-MARTIN DES CHAMPS. — II, 121.  
 — MAUR. — I, 75.  
 — OMER. — I, 266; II, 483.  
 Saint-Père (de). — I, 196.  
 SAINT-PÉTERSBOURG. — II, 424, 437.  
 — Port (de). — II, 144.  
 SAINT-QUENTIN. — I, 416.  
 — ROCH. — II, 99.  
 — Rome (de). — I, 278.  
 — Séverin. — II, 215.  
 — Sévin. — II, 214, 215, 222, 226.  
 SAINTE-CATHERINE. — I, 343.  
 Sainte-Colombe. — I, 97.  
 SAINTE-LUCIE. — II, 113.  
 Sainte-Maure (de). — I, 275.  
 SAINTE-MÉNÉHOULD. — II, 353.  
 Sainville. — II, 452.  
 Salentin. — II, 422.  
 Salinas (Fr.). — II, 74.  
 Sallantin. — II, 219.  
 Salle (de la). — I, 295, 386, 391, 394, 423.  
 Sallé (M<sup>lle</sup>). — I, 90, 241.  
 Salle d'Offémont (de la). — II, 166.  
 Salm (de). — II, 212, 277, 278, 279, 281, 282, 291, 292, 294, 296, 297, 299, 300, 301, 303, 306, 314, 315.  
 Salomon. — II, 136, 263.  
 SALZBOURG. — I, 14; II, 167, 415; III, 166.  
 Sammartini (G.-B.). — I, 337; II, 6, 123, 126, 181, 198, 231, 387, 390, 412, 433, 447; III, 140, 160.  
 Samblay (P.). — II, 244.  
 Sandberger (A.). — III, 121, 122, 143, 152.  
 San Rafaele. — II, 319.  
 SANTA MARIA. — I, 132.  
 Sapho. — II, 266.  
 Sara ou la fermière écossaise. — II, 338, 341.  
 Sarabande. — I, 50, 51.  
 Sardaigne (roi de). — I, 280; II, 56, 334.  
 Sarrette. — II, 407.  
 Sarri (D.). — I, 273, 275.  
 Sartine (de). — I, 302.  
 Sauret (J.). — I, 71, 72.  
 Sautillé. — I, 426; III, 97.  
 Sauvages (Les). — II, 234.  
 Sauveur. — I, 428.  
 Savalette de Langes. — II, 436, 468.  
 Savigny (de). — I, 238.  
 Savoie (de). — I, 413; II, 93, 94.  
 Savoie Carignan (de). — II, 41, 42, 43, 44, 45.  
 SAXE. — II, 223.  
 Saxe (maréchal de). — I, 265.  
 Saxe (roi de). — I, 91.  
 Saxe-Eisenach (duc de). — III, 128.  
 Scanderberg. — I, 248.  
 Scarlatti. — I, 13; II, 6; III, 134, 139, 143, 147, 175.  
 SCEAUX. — I, 204, 305.  
 Scheibe. — I, 330, 341; II, 21; III, 30, 121, 126, 134, 136, 137.  
 Scheiffelhut. — I, 27.  
 Schenker. — II, 385, 459.  
 Schering (A.). — I, 5, 223; II, 40, 64, 70, 317, 344; III, 120, 122, 157, 158, 207.  
 Scherzo. — II, 171; III, 144.  
 Scheurleer. — I, 286, 287, 290.  
 Schletterer. — I, 5.  
 Schmeltzer. — III, 105, 120.  
 Schmitz. — II, 381.  
 Schneider (L.). — II, 342.  
 Schnerich (A.). — II, 499; III, 152.  
 Schobert. — I, 139; II, 181, 367, 368, 413; III, 149, 150.  
 Schop (J.). — I, 13, 14.  
 Schröter. — II, 363, 365.  
 Schubart. — II, 166, 348, 349; III, 20.  
 Schultze. — I, 58.  
 Schwarzendorf. — II, 501.  
 Schwindel. — II, 381, 496.  
 Scordatura. — II, 37 et suiv., 150, 151, 316, 317, 426, 429, 430; III, 19-21, 109.  
 Scott (J.). — II, 363.  
 Scylla. — I, 293, 294.  
 Scylla et Glaucus. — I, 292-295, 297.  
 Sébire. — II, 373.  
 Sedaine. — II, 123, 164.

- Sédillot. — II, 409, 410.  
 Seiffert. — III, 134, 174.  
*Seigneur bienfaisant (Le)*. — II, 111.  
 Scillière (de). — I, 87.  
 Séjan. — II, 297, 409; III, 149.  
 Selle. — II, 26.  
*Semiramide*. — I, 273.  
 Semplici. — II, 363.  
 Senallié. — I, 166, 170, 172, 352.  
 Senallié (Jean-Baptiste). — I, 82, 131, 165-179, 188, 202, 207, 208, 215, 218; II, 132, 141; III, 93, 97, 100, 103, 113, 125, 131 à 133, 137, 138, 144, 155, 156, 158 à 161, 167, 181, 193, 208, 210.  
 Sénart. — III, 67.  
 Sénéchal. — II, 187.  
 Senneterre (de). — I, 296; II, 500.  
 SENS. — I, 102.  
 Sensevin. — II, 215, 225, 229.  
 Sensier. — I, 82.  
**Séquence**. — III, 180.  
 Seré (E.). — II, 82.  
 Seré des Rieux. — I, 61, 68, 137, 182.  
 Serin. — II, 195.  
*Serpilla e Baiocco*. — II, 43.  
 Serrano (M.). — I, 288.  
 Serre (de). — III, 32.  
*Servante maitresse (La)*. — II, 464.  
*Serva padrona*. — II, 219, 235.  
 Servières (G.). — I, 182; III, 149.  
 Setaccioli. — III, 172.  
 Sève (P. Liénard). — I, 271.  
 Sévigné (M<sup>me</sup> de). — I, 22.  
 SÉZANNE. — II, 44, 60.  
 Sicaud-Dujardin. — II, 60.  
 Sieber. — II, 351, 458, 496, 506.  
 Silly (de). — II, 351.  
 Siment. — I, 272.  
 Simon. — I, 391; II, 113, 342; III, 150, 151.  
 Simonneau. — I, 154.  
 Simpson. — I, 58.  
*Simulacra gentium*. — I, 405, 434.  
 SION. — I, 403.  
 Sirmen (M<sup>me</sup>). — III, 67.  
 SISTERON. — I, 69.  
 Smedt (de). — II, 78, 79.  
 Socrate. — II, 140.  
 Sodi (P.). — II, 123.  
 Sohler. — II, 153, 211 et suiv.; III, 114, 144.  
 Soisson. — II, 372, 373, 374, 376.  
 SOISSONS. — I, 183; II, 479.  
*Soleil vainqueur des nuages (Le)*. — I, 146.  
 Somis. — I, 100, 269, 274, 275, 280, 319; II, 2, 41, 61, 66, 68, 70, 200, 334; III, 93.  
**Sonade**. — I, 62, 63.  
**Sonate**. — I, 10, 11-12, 14-15, 47 et suiv., 108-110; III, 142-147.  
**Sonate à 2 violons**. — I, 337; II, 48.  
**Sonate de chambre**. — I, 11, 12, 21, 47, 48, 49.  
**Sonate de clavecin et violon**. — II, 400, 412-414, 425, 426, 467, 490; III, 147-152.  
**Sonate d'église**. — I, 11-12, 48, 49.  
*Sonate du diable*. — II, 500.  
*Sonate énigmatique*. — III, 20-21.  
**Sonate en quatuor**. — II, 11, 27 et suiv.  
**Sonate en trio**. — I, 158-159, 187; III, 120-125.  
**Sons harmoniques**. — I, 350, 381, 382, 412, 419, 426-430; II, 236, 237, 506; III, 57-58, 89.  
 Soret. — II, 70, 264.  
 Soubise. — I, 235, 394; II, 144, 229, 459.  
 Souhaitty (le P.). — I, 68.  
 Souham. — II, 477.  
 Soubart. — II, 226.  
 Sourches (de). — I, 386; II, 7.  
**Sourdine**. — II, 379, 415; III, 49.  
 Spitta. — III, 129.  
 Spourni. — II, 44, 85, 87.  
*Stabat mater*. — II, 219.  
**Staccato**. — II, 346; III, 29, 31, 42, 48-49, 58, 80, 87, 97, 98.  
 Stade. — I, 58.  
 Staël (M<sup>me</sup> de). — II, 470.  
 Stamitz. — I, 433; II, 198, 210, 233, 294, 315, 316, 359, 374, 383, 398, 411, 412, 458, 493.  
 Steiner. — I, 256.  
 STOCKHOLM. — II, 424.  
 Stradivarius. — I, 40, 168; II, 62.  
 STRASBOURG. — I, 68, 69, 239; II, 7, 170; III, 3.  
**Strette**. — II, 389.  
 Striffling (L.). — III, 201, 208.  
 Stück (Baptistin). — I, 209, 355.  
 Studeny (B.). — III, 139, 141.  
**Style**. — III, 205-206.  
**Style galant**. — III, 149, 160 et suiv.  
*Suffisant (Le)*. — II, 166.  
**Suite**. — I, 10, 12, 13, 18, 43, 57-59, 163-164, 337, 364.  
**Suite et Concert de Symphonie**. — II, 32.  
 Suppig. — I, 189.  
 Suriné de Saint-Rémy. — I, 244.  
 Surugue. — I, 357.  
 Suze (de la). — II, 6, 48, 404.  
 Swynnerton. — II, 452.  
**Symphonie**. — I, 11; II, 6, 9, 25, 56, 73, 203, 205, 209 et suiv., 211, 231, 239, 241, 263, 264, 355, 362, 398.  
**Symphonie concertante**. — II, 375, 384, 424, 432-433, 465, 489, 490, 496 et suiv.  
*Symphonie pour la nuit de Noël*. — I, 69.

*Symphonies à 4 parties.* — II, 85, 87, 213, 262, 263, 336, 347.

## T

Tacherot de Bercy. — II, 222.

Taglietti. — III, 135.

Taillard. — II, 168, 258.

Taillepiep de Bondy. — II, 423, 424.

Taillet (B.). — I, 351.

Tallon. — I, 389.

Talon. — II, 222, 458.

**Tambourin.** — I, 52.

Tannevot. — I, 402.

*Tantum ergo.* — II, 348.

Tapray. — II, 413; III, 149.

Tarade (Th.-J.). — I, 397; II, 315, 317, 364, 464 et suiv.; III, 75, 129.

Tardif (M<sup>lle</sup>). — II, 113.

Target. — II, 479, 482.

Tartini (G.). — I, 44, 165, 175, 313, 350, 371; II, 17, 20, 34, 38, 39, 40, 126, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 198, 237, 274, 282, 301, 306, 310, 316, 323, 346, 347, 451, 457, 500, 505; III, 1, 14, 20, 64-74, 79, 84, 91, 92, 94, 97, 99, 109, 145, 152, 153, 162, 200, 202, 207.

Taskin. — II, 410.

**Tasto solo.** — I, 177.

Tatin. — II, 226, 229.

Taudron de Saint-Etienne. — II, 376.

*Te Deum.* — I, 123; II, 51, 103, 122, 272.

Telemann (G.-Ph.). — I, 337, 338, 390; II, 25, 27, 29, 32, 33, 48, 217, 261, 374; III, 128, 140, 144, 152.

*Télémaque.* — II, 400.

Telfu. — II, 468.

*Tempesta di Mare.* — II, 180.

*Temple de Paphos (Le).* — I, 149.

**Tenue du violon.** — III, 3, 13, 25, 51, 61, 79, 82.

**Tenuta.** — II, 506.

**Terminologie et morphologie entre 1725 et 1750.** — III, 137-142.

**Terminologie expressive.** — II, 259, 387, 389.

Terpsichore. — II, 457.

*Terpsichore.* — I, 81, 90.

Tessarini. — II, 6, 91, 125, 197, 198; III, 27, 81.

Têtard. — I, 301.

Thayer. — II, 347.

*The Election.* — II, 363.

*The Maid of the Oaks.* — II, 363, 365.

**Thématique.** — III, 154-156.

Thémis. — I, 180; II, 135.

*Thémistocle.* — I, 414.

Thérét. — II, 44.

Théry. — I, 255.

*Thésée.* — I, 350, 399, 408, 410, 411.

Thétis. — I, 208.

Thévenard. — I, 76.

Théveneau. — II, 204.

Thiéphine (L.). — I, 182.

Thiers (de). — I, 135.

Thiéry. — II, 423.

THIONVILLE. — II, 406.

Thiot. — I, 299, 301, 302, 310.

Thirion. — I, 275.

Thoinan. — II, 130.

Thoinot Arbeau. — I, 49.

Thomas. — III, 67.

Thomassin. — I, 456.

Thomé de Beaumont. — II, 81.

Thomelin (J.). — I, 144, 154.

Thomson. — II, 363.

Thubé. — III, 151.

THUILLERIE (La). — II, 182.

TIEMBRONNE. — II, 151.

Tiersot (J.). — I, 24.

Tilloy (du). — II, 2.

Timer (G.). — III, 115.

Tiolet. — I, 24.

Tiphanon. — II, 293, 294, 301, 303.

**Tiré et Poussé.** — III, 4, 5, 6, 11.

Tissier. — III, 200.

*Titans (Les).* — I, 406.

Titon du Tillet. — I, 16, 107, 121, 123, 134, 149, 155, 156, 165, 167, 168, 170, 172, 173, 214, 215, 360, 368, 407, 415; II, 31, 56, 94.

*Titon et l'Aurore.* — I, 350, 394, 405, 412, 422; II, 234.

Tivierge (M.). — II, 277.

TIVOLI. — II, 503.

Toennics. — III, 128.

Toeschi. — II, 288, 293, 383, 418, 435, 458, 493; III, 200.

Toinon. — I, 9, 29, 30, 37, 38-42, 45, 187, 217; II, 344; III, 4, 33, 110, 168.

**Tombeau.** — I, 97, 98; II, 302.

*Tombeau de Leclair.* — I, 306; III, 182.

Torchi. — I, 12; III, 127.

Torelli. — III, 133, 136.

Torres (de). — II, 243, 246, 248, 251.

Tort (du). — I, 240.

Tortoriti. — II, 6, 125.

Toscane (duc de). — I, 219; II, 358, 363.

Toscano. — I, 380; II, 92.

Totin. — I, 144.

Touchemoulin (J.). — II, 333, 346 et suiv., 357.

TOULOUSE. — I, 134, 135, 376, 377, 400; II, 7, 40, 457, 459; III, 209.



- Toulouse (C<sup>te</sup> de). — I, 191; II, 148.  
*Tour du clavecin (Le)*. — I, 187.  
 Tour et Taxis (prince de). — II, 347, 348.  
 JOURNAL. — I, 266; II, 151, 152, 153, 212, 473, 474.  
 Tournelle. — I, 305.  
 Tournemire. — II, 426.  
 TOURS. — II, 436, 477.  
*Tourterelle (La)*. — II, 263.  
 Toutain. — I, 154.  
 Traetta. — II, 500.  
*Traité des agréments de la Musique*. — III, 64 et suiv.  
 Tralage. — I, 21.  
 TRANI. — I, 275.  
*Trattato delle appoggature*. — III, 64.  
*Travaux d'Ulysse (Les)*. — II, 247.  
 Travenol (A.). — II, 134, 138.  
 Travenol (L.-A.). — I, 404, 416; II, 131 et suiv.  
 Traversa. — II, 372, 493; III, 204, 205.  
 Tremais (de). — II, 34 et suiv., 150, 236; III, 19, 20, 98, 99, 109, 211.  
 Trêmes (de). — I, 122, 183.  
 Tremoille (de la). — I, 212, 381; II, 26.  
**Tremolo**. — I, 226, 267, 327; II, 73, 173, 210, 366; III, 71-72, 161.  
 TRENTE. — II, 62.  
 Trial. — I, 411; II, 106, 107, 108, 335, 336, 337, 385, 466.  
 TRIANON. — II, 399.  
 Trichet. — I, 15, 16.  
 Tricou. — I, 7, 269, 271, 340.  
**Trille (Voir Double-trille)**.  
**Trillo**. — III, 69-71.  
*Triomphe de Flore*. — II, 105.  
*Triomphe des Plaisirs*. — II, 263.  
*Triomphe poétique (Le)*. — II, 134.  
**Trios**. — II, 398.  
*Trois cousines (Les)*. — II, 107.  
**Trompette**. — I, 110, 113.  
**Trompette-marine**. — I, 428.  
*Trompeur trompé (Le)*. — II, 166.  
 Tronchet. — II, 222, 223, 225, 226, 229.  
 Tronchin. — II, 145.  
*Troqueurs (Les)*. — II, 101, 102, 123.  
 TURIN. — I, 269, 273, 274, 296, 319; II, 40, 41, 49, 61, 91, 334.  
 Turpin. — III, 74.  
*Two favourite Solo Concertos for the Violin*. — II, 364, 365.
- U
- Uccellini (M.). — I, 10, 11, 13; III, 100, 121, 158.  
 UGINE. — I, 230.  
 Ulysse (Du Iys). — I, 287.  
*Ulysse*. — I, 75, 76.  
 Ungarelli. — II, 43.  
**Unification des vitesses**. — III, 138, 139, 141, 142.  
*Union de l'Amour et des Arts*. — II, 109.  
 Uranie. — II, 252.  
 URBIN. — II, 91.  
 Ussez (d'). — I, 239.  
 Usson de Bonnac. — II, 222.  
 UTRECHT. — II, 60, 62, 229, 301.  
 Uzès (d'). — II, 223, 500.
- V
- Vacher. — II, 501.  
 Vachon. — II, 333.  
 Vachon (P.). — II, 333 et suiv., 377, 412, 438; III, 99, 107, 110, 114, 145, 153, 166, 169, 211.  
 Vadé. — II, 97, 101, 103, 123, 166.  
 Vagnart (A.R.). — I, 249.  
 Valcour. — II, 467.  
 Valdrighi (L.-J.). — I, 168.  
 VALENCIENNES. — II, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 223, 482, 483.  
 Valentini. — I, 218, 219, 223, 372; II, 5, 6, 125, 259; III, 59, 120.  
 Valet. — I, 144.  
 Valette (J.). — I, 378.  
 Valhebert (de). — I, 89.  
 Valjolly (de). — I, 87, 88.  
 Vallas. — (L.). — I, 7, 272, 273, 292, 341, 342; II, 2, 30, 46, 51, 185, 374; III, 179.  
 Vallat (G.). — II, 352.  
 Vallé. — II, 113.  
 Vallier. — II, 105.  
 Vallière (de la). — I, 72; II, 247.  
 VALMAGNE. — I, 75.  
 Valoti. — II, 92.  
**Valse**. — I, 371; II, 233, 355.  
 Van den Borren. — I, 259.  
 Vandeuil (de). — II, 49, 92, 133.  
 Vandy (de). — II, 372.  
 Vanhal. — II, 370, 459.  
 Van Loo. — II, 41, 61, 83.  
 Van Meer. — I, 241.  
 Varenne. — I, 244, 245.  
**Variation**. — II, 315, 322; III, 57 et suiv.  
 Varin. — I, 201.  
 VARSOVIE. — I, 359.  
 Vatan. — I, 254.  
 Vatry. — I, 150.  
 Vauban (de). — II, 490.  
 Vancanson. — I, 384.  
 Vaucel. (du). — II, 231.  
 Vauchelet. — II, 452, 475.

- Vaudemont. — III, 59.  
 Vaupallière (de la). — II, 165.  
 Vauréal (de). — II, 5.  
 Vautier (J.). — I, 169, 353.  
 Vauvenargues. — III, 208.  
 Vecchart. — II, 405, 406.  
 VELLETRI. — I, 133.  
 Vendôme (M<sup>lle</sup>). — II, 164, 253, 338.  
 Venien. — III, 59.  
 Venier. — II, 180, 204, 288, 384, 387, 458.  
 VENISE. — I, 11, 15, 53; III, 175.  
*Venite adoremus.* — I, 420.  
*Venite exultemus.* — I, 382, 383, 387, 420.  
*Venitienne (La).* — II, 106.  
 Vento. — II, 413.  
 Venus. — I, 293, 394.  
*Venus et Adonis.* — I, 393, 404.  
 Veracini (F.-M.). — I, 176, 237; II, 5, 72, 73, 125, 198, 199.  
 Verbruggen. — II, 413; III, 151.  
 Verdier. — I, 74, 353.  
 Verdiguier. — II; 299, 301, 309.  
 Vergée (de la). — II, 134.  
 Vergennes (de). — II, 119.  
 Vérine. — II, 231.  
 Verisset. — II, 113.  
 Verlaine. — II, 511.  
 Vernadé. — I, 398; II, 253, 263.  
 Vernier. — II, 338, 383.  
 Vernon. — I, 273.  
 VERNON. — II, 185, 186.  
 Verrier. — III, 115.  
 VERSAILLES. — I, 19, 21, 22, 73, 74, 75, 77, 89, 93, 102, 106, 107, 131, 137, 156, 159, 160, 162, 166, 167, 170, 195, 197, 198, 201, 208, 231, 232, 233, 234, 249, 250, 281, 284, 351, 352, 382, 383, 384, 414, 422; II, 1, 2, 4, 11, 44, 45, 48, 60, 62, 119, 120, 251, 270, 272, 297, 399.  
 Vertamont (de). — I, 160.  
 Vertugadin (M<sup>me</sup>). — I, 204.  
 VÉSINET (LE). — II, 159, 160.  
 Vespa. — I, 59.  
*Vestales (Les).* — I, 183.  
 Vestris. — I, 254, 271; II, 296, 452.  
 VÉZELAY. — II, 178.  
 Vial. — I, 300, 301, 302, 306, 310, 344, 346; II, 78, 81.  
 Vibert (Nic.). — I, 257; II, 256 et suiv. 387; III, 114, 145.  
**Vibrato.** — III, 50, 74, 72, 80, 84.  
 Vibray (de). — II, 26.  
 VICHY. — I, 22.  
 Victoire (M<sup>me</sup>). — I, 234; II, 291.  
 Vidal. — I, 5, 9, 102, 107, 160, 170, 325, 353, 359; II, 2, 34, 245, 226, 277, 280, 281, 301, 397, 424, 434.  
 VIENNE. — I, 14, 96, 237, 283; II, 101, 102, 108, 467.  
 Vierdanck. — III, 105, 127.  
*Vieux Coquet ou les deux Amies (Le).* — II, 264.  
 Vigarani. — I, 81.  
 Vigée-Lebrun (M<sup>me</sup>). — II, 469.  
 Vigne (de la). — II, 185.  
 Villain de Mérode. — I, 87.  
 Villanis. — I, 9, 10, 12, 319.  
 Villeneuve (de). — II, 28.  
 Villequier (de). — II, 395.  
 Villeroy (de). — I, 23, 81, 145, 341; II, 26, 47, 48, 107, 156, 239, 240, 374.  
 VINCENNES. — II, 83, 84.  
 Vincent. — I, 233, 277, 292, 351, 366.  
**Violon ad libitum.** — III, 150.  
**Violon d'augmentation.** — III, 151.  
**Violon obligé.** — III, 151.  
**Violons (24).** — I, 17, 18.  
 Vion. — II, 404.  
 Viotti. — (J.-B.). — I, 5, 6, 313; II, 2, 9, 282, 297, 314, 315, 316, 365, 395, 396, 400, 413, 415, 416, 417, 423, 438, 439, 493, 501, 505, 508, 511; III, 4, 82, 88, 89, 106, 120, 121, 204, 210.  
 Virbès. — II, 413, 414; III, 149.  
 Virgile. — I, 304.  
 VIROFLAY. — II, 2.  
 Visée (de). — I, 75; III, 130.  
 Vitali. — I, 12, 51; III, 157.  
 Vitali (G.-R.). — I, 126, 169, 175.  
 Litali (T.-A.). — I, 131, 168, 169, 175, 178, 179.  
 Vitat. — II, 81.  
 Vivaldi. — I, 111, 114, 140, 208, 209, 223, 224, 225, 226, 238, 276, 357, 380; II, 5, 43, 45, 46, 47, 68, 70, 71, 72, 93, 125, 180, 237, 279, 335, 369; III, 14, 134, 136, 143, 160.  
 Voboam (J.-B.). — I, 170.  
 Vogel. — II, 121.  
 Voisenon (de). — I, 376, 394, 403, 404, 406, 407, 411, 413, 416, 419; II, 336, 447.  
 Voltaire. — I, 248, 392; II, 131, 133, 134, 135, 136, 145, 302; III, 189.  
*Voluntaries or easy Sonatas (Six).* — II, 364.  
**Vorhalt.** I, 95, 175, 200, 226, 235, 259, 264, 334, 375; II, 68, 169, 210, 275, 320, 326, 344, 357, 415, 440, 494; III, 83, 165.  
 Voss (Ch.-F.). — III, 36.  
 Voyer (de la). — I, 98.  
 Vrillière (de la). — II, 60, 107.  
 Vuillaume. — II, 304.

## W

- Wachter. — II, 467.  
 Wagener. — II, 318.  
 Wagner (E.-D.). — I, 35.  
 Walcker. — II, 360, 361, 363.  
 Walter. — I, 16; III, 25.  
 Walther. — I, 14, 108, 120; II, 448; III, 128.  
 Ward. — II, 470.  
 Waschon (Vachon). — II, 342.  
 Wasielewski. — I, 5, 108, 340; II, 334, 424, 425, 505.  
 Watteau. — I, 82; III, 116, 210.  
 Weckerlin. — I, 119.  
 Wedig. — III, 152.  
 Weichlein. — III, 115.  
 WEIMAR. — III, 162.  
 Weitzmann. — III, 174.  
 Werde (de). — II, 79.  
 Wesley (S.). — II, 358.  
 Westhoff (J.-P.). — I, 15, 108, 120, 127; III, 128.  
 Westphal. — II, 301.

- Witmer. — II, 152.  
 Woldemar. — I, 34; III, 14.  
 WOLFENBÜTTEL. — I, 24.  
 Wondraschek. — II, 413.  
 Wotquenne. — II, 81.  
 Württemberg (duc de). — II, 316, 420.  
 Wyscart. — II, 192, 194.  
 Wyzewa (de). — II, 414.

## Y Z

- Young. — II, 360, 363, 364.  
 Zaid. — II, 175.  
 Zanetto. — I, 10.  
 Zanni. — II, 6.  
*Zelia ou la jeune Américaine.* — II, 401.  
 Zellner. — I, 175.  
*Zemire et Azor.* — II, 464.  
 Zerline. — I, 339.  
 Zingoni. — II, 381.  
 Zipoli. — III, 160.  
 Zuccari. — II, 47.  
 Zuccarrini. — II, 47.  
 Zudoli. — II, 347.  
 ZÜRICH. — I, 256.

## ADDENDA ET ERRATA

### TOME I

Page 82. Dans un article qui va paraître prochainement dans la *Revue de l'Art ancien et moderne*, sous le titre de : *Une légende : Watteau et le concert Crozat du 30 septembre 1720*, M. Emile Dacier estime que le passage d'Alfred Sensier que nous avons cité à partir de la 18<sup>e</sup> ligne de notre texte est fantaisiste; il montre qu'à part le Régent et Law, il est impossible de désigner, comme l'a fait Sensier, les personnes qui assistèrent à ce concert, et que le dessin de Watteau, provenant de Mariette, qui se trouve dans un des salons du mobilier au Louvre, ne contient ni le portrait de Rosalba Carriera, ni celui de J.-F. Rebel.

Enfin, le musicien que Sensier, après Jules Dumesnil (*Histoire des plus célèbres amateurs français*, P.-J. Mariette, 1856, p. 28, en note), baptise « Antoine le joueur de flûte », n'est autre que le Gênois Gio Antonio Guido, dit Antonio, violoniste attaché au duc d'Orléans, et que nous avons cité comme tel, tome I, pp. 160, 355, 360.

Dumesnil a traduit « fidicen » par joueur de flûte, comme s'il y avait eu « tibicen » dans l'inscription de Mariette, et cette erreur a été reproduite par de nombreux auteurs et par nous-même. Aussi bien, n'existe-t-il aucun flûtiste du nom d'Antonio à cette époque.

Antonio Guido prit le 19 avril 1707 un privilège de 8 ans pour publier un livre de *Motets*, qu'il dédia au duc d'Orléans (M. Brenet : *La Librairie musicale en France*, p. 421), puis, le 17 août 1726, il renouvelait ce privilège pour 10 ans (*Ibid.*, p. 430), et donnait, la même année, un 1<sup>er</sup> Livre de 6 *Sonates à violon seul avec accompagnement de basse et clavecin* (B. N. Vm<sup>7</sup> 757). Il s'intitule alors « maître de la musique de notre très cher et très aimé Louis, duc d'Orléans, premier Prince de notre Sang. » — Le 23 mars 1728, on jouait de lui au Concert spirituel, un *Concerto de trompettes, hautbois, cors de chasse et timbales, avec les chœurs de toute la symphonie*. (Brenet : *Les Concerts en France*, p. 135).

- 82. Note 6. — Ajouter à la dernière ligne : parce que l'estampe est dans le sens inverse du dessin original.
- 216. Ajouter au catalogue de Jacques Aubert, après XXV : XXVI : *Festes champêtres et guerrières à deux Violons et Basse*. Œuvre XXX (Communiqué par M. Pincherle). Les n<sup>os</sup> suivants deviennent XXVII, XXVIII et XXIX.
- 226. Note 3. — Ajouter : Le tremolo était pratiqué en Allemagne, dès le dix-septième siècle; voir la *Fantasia* de Steffan Hau, publiée par le Dr Beckmann, n<sup>o</sup> 10 des citations musicales de son ouvrage : *Das Violinspiel in Deuschland vor 1700* (1918).
- 367. Note 3. — Au lieu de : Les recherches effectuées... lire : Bertin Quentin fut inhumé le 12 octobre 1766 (Arch. nat. O<sup>674</sup>).
- 369. 19<sup>e</sup> ligne du texte, lire : *Flûtes traversières* au lieu de *Flûte traversière*.
- 436. Lire ADDENDA ET ERRATA au lieu de ERRATA ET ADDENDA.
- 439. Sommaire de la Table des matières : lire : *Canzoni da Sonare* au lieu de : *Canzoni da Sonate*.

### TOME II

- 16. 26<sup>e</sup> ligne du texte : remplacer les 3 lignes de début de la rubrique Sonates à violon seul, par ce qui suit :

Des trois Livres de *Sonates à violon seul avec la Basse* de Guillemain, nous ne connaissons que le premier Livre que conservent les bibliothèques parisiennes, et le second Livre qui fait partie de la bibliothèque de M. Bréhant à Paris. Tous deux contiennent chacun douze sonates, mais il manque les deux premières sonates à l'exemplaire de M. Bréhant.

Après la 42<sup>e</sup> ligne du texte de la même page 16, ajouter :

Des dix sonates que contient l'exemplaire du deuxième Livre appartenant à



Page

M. Bréhant, la majorité, soit huit sonates adoptent un cadre en 4 mouvements. Seule, la Sonate VI présente 5 mouvements, tandis que la Sonate XI n'en a que 3.

Quatre de ces Sonates (VI, VIII, X, XII) débutent par un *Adagio*, deux (III, IV) par un *Andante*, les autres par un mouvement vif, *Allegro* ou *Vivace*. Comme dans le premier Livre, une Sonate (VII), qui s'ouvre par un *Vivace* 3/4, ne contient que des pièces animées, dont un *Aria gralioso* C; de même, tous les mouvements terminaux de ces sonates sont vifs, et trois d'entre elles (VI, VIII, XI) concluent par une *Giga*. Nous signalerons, dans la Sonate VI, la présence d'un *Tonbeau*, et, à la fin de la Sonate XII, une très longue *Ciaccona* 3/4.

- 31. 31<sup>e</sup> ligne du texte : remplacer : Nous n'avons pu retrouver l'œuvre IV de cet auteur par : La bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles possède l'œuvre IV de Mangean, parue à Paris en 1744 (n° 26427).

- 35. II, 4<sup>e</sup> ligne, lire 1736 au lieu de 1726.

- 122. Ajouter, en alinéa, après la 5<sup>e</sup> ligne du texte :

Nous rappellerons qu'en mars 1789, Jean-Baptiste Viotti, alors associé du fameux coiffeur de Marie-Antoinette, Léonard-Alexis Autié, pour l'exploitation du Théâtre de Monsieur, posa sa candidature à la direction de l'Opéra, candidature qui fut, du reste, repoussée par le gouvernement royal. Nous ne retiendrons de cette affaire, dont le dossier se trouve aux Archives nationales, (O613), et qui a fait l'objet d'un *Mémoire au roi concernant l'exploitation du privilège de l'Opéra demandé par le Sieur Viotti*, Paris, 1789, (B. N. V. 55112. Voir aussi : A. Pougin : *Viotti et l'Ecole moderne de violon*, 1888, pp. 53 et suiv. et H. de Curzon : *Quelques souvenirs de Viotti, Ménestrel*, 25 avril 1924) que la réponse de Viotti, en date du 12 avril 1789, à la lettre du 7 avril par laquelle M. de Villedeuil, ministre de la Maison du roi formulait des objections aux propositions du violoniste, et concluait par ces mots : « J'ai beaucoup de confiance aux talents de M<sup>e</sup> Viotti, mais c'est une bien grande machine que l'Opéra. »

Voici cette réponse qui contient un jugement intéressant sur Dauvergne : « Quelque grande que soit cette machine, qui la mène présentement ? MM. Morel (le librettiste) et d'Auvergne, sous l'inspection de MM. Désantelles et la Ferté.

« Or ces derniers conservant leur inspection dans le régime proposé, la Compagnie n'a plus qu'à balancer les talents de MM. Morel et d'Auvergne.

« M. Viotti ne croit faire aucun tort à ce dernier en se mettant sur la même ligne que lui quant à ses connaissances musicales ; mais, ayant vu, plus que M. d'Auvergne, tous les spectacles de l'Europe de très près, on ne doit pas être étonné qu'il prétende à des connaissances théâtrales plus étendues que celles qu'il suppose à M. d'Auvergne. Resteront donc les talents de M. Morel... » Puis, faisant allusion au cautionnement de trois millions qu'il proposait, Viotti terminait ainsi : « Il y a tout lieu de présumer que des banquiers qui déposeront trois millions doivent se croire assez instruits pour la faire aussi bien mouvoir (la grande machine) que MM. Morel et d'Auvergne qui n'ont jamais fait un pareil dépôt pour garantir l'excellence de leur gestion. » (*Mémoire* susvisé, pp. 30 à 32.)

- 184. 20<sup>e</sup> ligne du texte : placer le chiffre VII après le mot œuvre.

- 309. Note 4. Ajouter : La bibliothèque du Conservatoire de Paris possède un autre autographe attribué à Gaviniès, mais qui n'est pas de lui.

- 364. 7<sup>e</sup> ligne du texte : lire *for the Violin* au lieu de *for the Violins*.

- 365. II, lignes 11 et 12, lire *Violin* au lieu de *Violins*.

- 386. II, ajouter au catalogue de S. Le Duc, après I : II, *Six Trio pour deux Violons et Basse dont Trois à pleine orchestre et Trois à Trois concertans*, Œuvre II. (Communiqué par M. Pincherle.)

- 391. La troisième citation musicale doit porter le rappel de note 3.

- 398. 12<sup>e</sup> ligne du texte lire : « musicien hennuyer » au lieu de « musicien liégeois », le lieu de naissance de Gossec, Vergnies, se trouvant dans le Hainaut.

- 399. Note 4. Ajouter : L'œuvre de Guénin que contient ce recueil est intitulée : *Sonata pour le Clavecin ou Piano-forte avec Accompagnement d'un violon, composées (sic) par A. Guénin*.

- 411. II, ajouter au catalogue des œuvres de Guénin, avant. : *Duo pour Harpe... : Trois Sonates pour le Violon avec Accompagnement de Basse*, Œuvre X (s. d.), *Troisième Livre de Sonates*. (Communiqué par M. Pincherle.)

- 459. Note 2. 30<sup>e</sup> ligne : lire : *Œuvre IV* ; au lieu de *Œuvre V*.

- 489. Note 1 : au lieu de : Il ne semble pas que Saint-Georges soit jamais allé en Vendée, lire : Nous ne savons pas si Saint-Georges est jamais allé en Vendée.

- 515. Table des Matières. — Sommaire du chapitre IX, 5<sup>e</sup> ligne, lire : *Charles-Antoine Branche* au lieu de : *Charles-Antoine Blanche*.

## TOME III

- Page 20. 4<sup>e</sup> citation musicale, 2<sup>e</sup> mesure : il faut *fa* # au lieu de *sol* #.
- 26. 33<sup>e</sup> ligne du texte, lire « un *Exemple* », au lieu de : « un *Exercice* ». — 35<sup>e</sup> ligne, lire : consiste de passer, au lieu de : consiste à passer.
- 28. Dernière ligne du texte, lire : L'Exemple XXII, au lieu : de l'Exercice XXII.
- 29. 3<sup>e</sup> et 7<sup>e</sup> lignes du texte, lire Exemple au lieu d'Exercice.
- 31. Note 2, lire 1<sup>er</sup> Livre au lieu de 2<sup>e</sup> Livre.
- 32. 1<sup>re</sup> citation musicale, le *sol* de la 4<sup>re</sup> mesure doit porter 2 traits verticaux et non 2 traits horizontaux.
- 34. Avant dernière ligne du texte, lire Exemple au lieu d'Exercice.
- 35. 24<sup>e</sup> ligne du texte lire : cette technique pratique couramment, au lieu de : elle pratique couramment...
- 39. 24<sup>e</sup> ligne du texte, il faut un T majuscule à « triste ».
- 40. Note 2 : lire : p. 192, au lieu de p. 292.
- 42. 3<sup>e</sup> citation musicale : la 7<sup>e</sup> note double croche, est un *ut* et non un *ré*.
- 53. 3<sup>e</sup> ligne du texte, au lieu de : « I la représente », il faut : « il la représente. »
- 54. Dernière citation musicale, 2<sup>e</sup> mesure, lire *fa* noire pointée au lieu de *la*.
- 55. 3<sup>e</sup> citation musicale, 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> mesures, les 3 arpèges qui portent en bas le chiffre 4 doivent porter le chiffre 1.
- 58. 11<sup>e</sup> ligne du texte, lire : le coup d'archet articulé, au lieu de : ce coup d'archet articulé.
- 70. 27<sup>e</sup> ligne du texte, lire « interrompues » au lieu de « rompues ». Dernière citation musicale, il faut tr. sur le 2<sup>e</sup> *mi* double croche de la dernière mesure.
- 81. 1<sup>re</sup> citation musicale, 3<sup>e</sup> mesure : les chiffres du doigter sont intervertis. — 30<sup>e</sup> ligne du texte, lire : neuvième position au lieu de : cinquième position.
- 86. Sommaire du chapitre XVI, 14<sup>e</sup> ligne, lire *Bollioud-Mermel* au lieu de *Bollioud de Mermel*.
- 88. Note 1 : lire *commençants* au lieu de *commerçants*.
- 126. 20<sup>e</sup> ligne du texte : lire Boismortier au lieu de Boismartin.
- 141. 4<sup>e</sup> ligne du texte, placer le rappel de note 2 après le point d'interrogation qui suit « vrais ballets latents ».
- 145. Note 2 : au lieu de : Voir aussi A. Moser, *loc. cit.*, lire : Voir aussi A. Moser, *Geschichte des Violinspiels*.
- 158. 1<sup>re</sup> citation musicale, 2<sup>e</sup> partie, lire Rondo au lieu de Ronde.
- 160. 2<sup>e</sup> citation musicale, il faut une liaison sous les 3 dernières noires.
- 214. Ajouter au catalogue de Jacques Aubert, après l'Œuvre XXIX : *Festes champêtres et guerrières* (Œuvre XXX).
- 215 à 223. Le titre des pages de droite est Catalogues et non pas Catalogues et Bibliographie.
- 219. Ajouter au catalogue de Guénin, avant *Duo pour Harpe : Trois Sonates pour le Violon avec Accompagnement de Basse*, Œuvre X. Bib. de M. Marc Pincherle à Paris.
- 222. Ajouter au catalogue de Simon Le Duc, après l'Œuvre 1<sup>er</sup> : *Six Trios pour deux Violons et Basse dont Trois à pleine orchestre et Trois à Trois concertans*, Œuvre II (s. d.) Bib. de M. Marc Pincherle à Paris.
- 233. Ajouter à Mangean (1744). — *Sonates à violon seul avec la basse*, Œuvre IV (6 Sonates).
- 239. 24<sup>e</sup> ligne, lire *seul* au lieu de *suel*.
- 240. 32<sup>e</sup> ligne, lire : terminée en 1774 au lieu de : terminée en 1714.

# TABLE GÉNÉRALE DES REPRODUCTIONS

## TOME I

1. Apollon violon (costume de ballet) .....	8
2. Jean-Baptiste Lully, par Bonnat .....	25
3. Fac-similé de la signature de J.-F. Rebel en 1713 .....	78
4. Jean-Féry Rebel, d'après un dessin de Watteau .....	83
5. Fac-similé des signatures de M <sup>lle</sup> Prévost, de J.-F. Rebel et de François Rebel en 1733 .....	88
6. Fac-similé de la signature de M <sup>lle</sup> Jacquet de la Guerre en 1745 .....	123
7. Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerre, d'après le Parnasse français .....	129
8. Nicolas Clérambault, portrait gravé par L'Empereur .....	147
9. Fac-similé de la signature de Jean Seuallié en 1700 .....	166
10. Fac-similé de la signature de Dornel en 1709 .....	181
11. Lettre autographe de Jacques Aubert .....	206
12. Fac-similé de la signature de J. Aubert en 1750 .....	214
13. Fac-similé de la signature de G. Besson en 1728 .....	231
14. Fac-similé de la signature de Fr. Francœur en 1756 .....	252
15. Armoiries de François Francœur (1764) .....	260
16. Fac-similé de la signature de J.-M. Leclair l'ainé en 1716 .....	271
17. Reçu autographe de Jean-Marie Leclair l'ainé en 1740 .....	289
18. Fac-similé de la signature de J.-M. Leclair l'ainé en 1745 .....	292
19. Jean-Marie Leclair l'ainé par Loir, gravure de François .....	307
20. Fac-similé de la signature de J.-M. Leclair le second en 1748 .....	341
21. Fac-similé de la signature de Quentin l'ainé en 1752 et 1753 .....	366
22. Fac-similé de la signature de Favre en 1731 .....	374
23. Autographe musical de Mondonville en 1750 .....	385
24. Fac-similé de la signature d'A.-J. Boucon .....	388
25. Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville par C.-N. Cochin .....	395
26. Fac-similé de la signature de J.-J.-C. de Mondonville en 1755 .....	401
27. Fac-similé de la signature de Mondonville en 1760 .....	413
28. Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville par La Tour .....	417

## TOME II

1. Fac-similé de la signature de L.-G. Guillemain en 1765 .....	12
2. Autographe de Louis-Gabriel Guillemain .....	13
3. Jean-Pierre Guignon par Van Loo, portrait gravé par Pinssio .....	57
4. Fac-similé de la signature de J.-P. Guignon en 1769 .....	62
5. Fac-similé de la signature de J.-B. Cupis en 1738 .....	86
6. Fac-similé de la signature de J. Canavas .....	94
7. Fac-similé de la signature d'A. Dauvergne en 1769 .....	107
8. Lettre autographe d'Antoine Dauvergne (4 juin 1785) .....	117
9. Fac-similé des signatures de L.-A. Travenol en 1763 et en 1774 .....	144
10. Fac-similé de la signature de Lemaire en 1739 .....	148
11. Fac-similé de la signature de Fr. Hanot en 1745 .....	153
12. Jean-Philippe Rameau par J.-A.-J. Aved, portrait primitivement attribué à S. Chardin .....	157
13. Note autographe de J.-Ph. Rameau sur la partition des <i>Paladins</i> .....	161
14. Autographe musical de J.-Ph. Rameau .....	161
15. Fac-similé de la signature d'A.-J. Exaudet en 1752 .....	165
16. Fac-similé de la signature de Leblanc .....	176
17. Fac-similé de la signature de Ch.-A. Branche en 1760 .....	187
18. Fac-similé de la signature de J.-Ph. Lamouinary en 1734 .....	192

19. Fac-similé des signatures de Miroglio le cadet et le jeune.....	202
20. Fac-similé de la signature de L'Abbé le fils en 1748.....	218
21. Autographe de Joseph Barnabé Saint-Sevin ou l'Abbé le fils.....	227
22. Fac-similé de la signature de Louis Aubert en 1753.....	239
23. Fac-similé des signatures de Piffet père et fils en 1742.....	245
24. Fac-similé des signatures de Piffet grand-père, père et oncle en 1759.....	250
25. Fac-similé de la signature de N. Vibert.....	257
26. Fac-similé de la signature de Papavoine en 1752.....	263
27. Autographe musical de P. Gaviniès.....	289
28. Lettre autographe de P. Gaviniès.....	306
29. Pierre Gaviniès par P. Guérin, portrait gravé par G. Chrétien.....	311
30. Fac-similé de la signature de P. Vachon en 1769.....	336
31. Pierre Vachon par Carmontelle.....	339
32. Fac-similé de la signature de N. Capron en 1768.....	376
33. Fac-similé de la signature de Le Duc l'ainé en 1768.....	381
34. Fac-similé de la signature de Le Duc l'ainé en 1771.....	383
35. Autographe de Marie-Alexandre Guénin, en l'an XI.....	401
36. Fac-similé de la signature de Bertheaume en 1768.....	422
37. Frontispice de l'œuvre VII de Bertheaume par Eckard.....	425
38. Fac-similé de la signature de Th.-J. Tarade en 1760.....	442
39. Brevet d'armes avec l'effigie de Saint-Georges.....	457
40. Portrait du Chevalier de Saint-Georges.....	461
41. Le Chevalier de Saint-Georges par M. Brown, portrait gravé par W. Ward.....	471
42. Lettre autographe de Saint-Georges (floréal, an V).....	485
43. Pierre La Houssaye par Moreau le jeune, portrait gravé par Miger.....	503
44. Jean-Baptiste Viotti, d'après le dessin de P. Guérin.....	509

## TOME III

1. Le violoniste, par Gerard Dow.....	<i>Frontispice.</i>
2. Violoniste jouant debout à son papitre, par Marie Guérard.....	7
3. Position des doigts sur le manche, extrait des <i>Principes</i> de Dupont.....	10
4. L'archet du temps de Corrette.....	14
5. Frontispice de l' <i>Ecole d'Orphée</i> de Corrette, par J.-P. le Bas.....	15
6. Portrait de Fr. Geminiani, par Lambert jeune.....	23
7. Portrait de J.-J. Quantz, par Scheuen.....	37
8. Portrait de G. Tartini.....	65
9. Violoniste jouant assis, par Duval.....	77
10. Un des vingt-quatre violons du roi, par Arnoult.....	95
11. Ménétrier allemand jouant du pouce.....	101
12. Violoniste s'accordant, par Watteau.....	111
13. Concert mécanique inventé par B. Richard, gravure par de Longueil.....	123
14. Violoniste et claveciniste, gravure par Aveline.....	163
15. Préparatifs de concert, par Cochin.....	195



# TABLE GÉNÉRALE DES MATIÈRES

## TOME I

AVANT-PROPOS .....	5
--------------------	---

### INTRODUCTION

#### LE VIOLON EN FRANCE DU TEMPS DE LULLY

##### SOMMAIRE

Le violon en Italie au dix-septième siècle. <i>Canzoni da Sonare</i> et sonates. — <i>Sonata da Chiesa</i> et <i>Sonata da Camera</i> . — Les maîtres italiens jusqu'à <i>Corelli</i> . — Le violon en Allemagne. — <i>Canzoni</i> et <i>Sonates</i> . — Virtuosité.	
Le violon en France. Son rôle. — Les vingt-quatre violons du roi. <i>Lully</i> violoniste. Les petits violons. — Caractéristiques de l'exécution française.	
La technique du violon d'après <i>Mersenne</i> et <i>Sébastien de Brossard</i> . — Les ornements et l'ouvrage de <i>Toinon</i> . — La musique de violon dans la seconde moitié du dix-septième siècle.	9

### PREMIÈRE PARTIE

#### LES ORIGINES DE L'ÉCOLE FRANÇAISE DE VIOLON

##### CHAPITRE PREMIER

###### Les éléments de nos premières Sonates.

##### SOMMAIRE

Définition des <i>Sonates</i> . — Airs de danse. — Morceaux à titres agogiques. — Préludes. — Fugues .....	47
------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

##### CHAPITRE II

###### Les premiers auteurs de Sonates de violon.

##### SOMMAIRE

<i>François Couperin</i> , premier compositeur de sonates de violon en trio. — Ses <i>Nations</i> . — <i>Sébastien de Brossard</i> . — <i>Jean Féry Rebel</i> et ses sonates de 1693. — Ses fonctions à la musique royale et à l'Opéra. — Symphonies chorégraphiques. — M <sup>lle</sup> <i>Prévost</i> . — <i>Rebel</i> est peu influencé par les Italiens. — <i>François Duval</i> , musicien du duc d'Orléans et du roi. — Il joue les sonates de <i>Corelli</i> . — Ses qualités de rythmicien et son goût pour la musique descriptive. — Les premières formes de cadences ou <i>points d'orgue</i> . — La <i>double corde</i> . — <i>Claude Jacquet de la Guerre</i> .....	61
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

### DEUXIÈME PARTIE

#### LES PRÉCURSEURS DE LECLAIR

##### CHAPITRE III

###### Italiens et Italianisants. — Violonistes et Organistes.

##### SOMMAIRE

Le Napolitain francisé <i>Mascitti</i> , musicien du duc d'Orléans et protégé des Crozat; influencé par <i>Corelli</i> . — Sa brillante technique. — Les organistes <i>Clerambault</i> et <i>Dandrieu</i> . — <i>Joseph Marchand</i> , inventeur du double trille. — <i>Jean-Baptiste Senallie</i> , élève d'Anet et	
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--

de Piani. — Son séjour à Modène auprès de Tommaso-Antonio Vitali. — Il s'inspire de son maître et de Corelli. — *Le tasto solo*; les positions. — L'organiste *Dornel*, rival heureux de Rameau et maître de musique de l'Académie française. — Sa prudence harmonique. — Le Vénitien *Piani* dit *Desplanes* et ses principes techniques..... 431

## CHAPITRE IV

## Les Violonistes de la Régence.

## SOMMAIRE

*Louis Francœur* et l'usage du pouce. — *Jacques Aubert*, musicien du duc de Bourbon et du roi. — *La Reine des Péris*. — Le premier, en France, il compose des *Concertos* de violon pour quatre violons. — Ses *Airs variés*. — Il subit de très près l'influence italienne et pastiche Corelli; il exécute le double trille.

*Michel-Gabriel Besson*. — *François Francœur*, triste héros de l'histoire Péliissier-Du-Lys. — Un procès-verbal de question. — Rôle de Francœur à l'Opéra. — Importance de son œuvre de violon. — *François Bouvard*, *Martin Denis* et ses audacieux démarchers.... 495

## TROISIÈME PARTIE

## LECLAIR L'AINÉ ET SES ÉMULES

## CHAPITRE V

## Les frères Leclair.

## SOMMAIRE

Le Lyonnais *Jean-Marie Leclair l'ainé*, passementier, musicien et danseur. — Maître de ballets à Turin. — Son premier passage à Paris. — Son second séjour à Turin où il travaille avec G.-B. Somis. — Ses débuts à Paris au Concert spirituel; ses protecteurs Bonnier; il épouse une graveuse de musique. — Leclair à la musique du roi. — Voyage en Hollande. — Le Juif Du Lys. — La princesse d'Orange. — Retour en France; il est appelé auprès de l'Infant Don Philippe. — Ses tournées; son opéra de *Scylla et Glaucus*. — Il entre au service du comte de Gramont et meurt assassiné. — Il a laissé quatorze recueils de compositions pour le violon. — *Sonates* et *Concertos* à violon principal. — Caractères de son œuvre et influences qu'il a subies. — *Jean-Marie Leclair le second*, violoniste lyonnais. — Son rôle à l'Académie de musique de Lyon ..... 269

## CHAPITRE VI

## Baptiste et Mondouville.

## SOMMAIRE

*Jean-Baptiste Anet*, dit *Baptiste* élève de Corelli. — Rival de Guignon au Concert spirituel. — Il se retire en Lorraine, à la cour de Stanislas Leszcynski, et meurt à Lunéville. — Son œuvre. — *Quentin le jeune* imite Leclair et Tartini. — *Antoine Farre*. — *Jean-Joseph Cassanéa de Mondouville*. — Sa jeunesse et son séjour à Lille. — Ses débuts au Concert spirituel; ses motets; il devient sous-maître de la chapelle royale. — Mondouville à Lyon et au théâtre des Petits Cabinets. — Son mariage; il devient codirecteur du Concert spirituel — Arrangements symphoniques, ouvrages lyriques, concertos avec voix; *Titon et l'Aurore*, *Daphnis et Alcimadure*. — La remise du *Thésée* de Lully; l'histoire des motets de Mondouville. — Il meurt à Belleville. — Son œuvre de violon; les *Sons harmoniques*. — Son frère *Mondouville le jeune*..... 350

ADDENDA ET ERRATA..... 436

TABLE DES REPRODUCTIONS..... 448

## TOME II

## CHAPITRE VII

## Autour du dernier roi des violons.

## SOMMAIRE

*Louis-Gabriel Guillemain*; sa formation artistique. — Musicien à Dijon, puis à la musique royale. — Ses embarras financiers; sa mort. — Il laisse une œuvre considérable, dont des concertos et des pièces pour violon seul. — Sa virtuosité. — *Etienne Mangean*. —

Le mystérieux *M. de Tremais*; sa haute virtuosité. — Sonates à cordes ravalées. — *Jean-Pierre Guignon*, violoniste piémontais, élève de G.-B. Somis, se fixe à Paris; il entre au service du prince de Carignan; — il voyage en province; — il devient musicien du roi, se fait naturaliser, et reçoit le titre de Roi des violons. — Affaire des organistes et des joueurs de violon. — *Guignon* abandonne sa couronne ménétrière. — Sa mort. — Il écrit des sonates, des concertos et des airs variés. .... 1

## QUATRIÈME PARTIE

### L'ÉCOLE DE 1750

#### CHAPITRE VIII

#### Cupis, Canavas, Dauvergne.

##### SOMMAIRE

*Jean-Baptiste Cupis*, frère de *la Camargo*, lieutenant des chasses de Vincennes, violoniste et horticulteur. — Sa brillante technique. — *Joseph Canavas*, maître de musique du prince de Carignan. — *Antoine Dauvergne*. — Sa jeunesse à Clermont-Ferrand; il entre à la musique royale et à l'orchestre de l'Opéra. — La Querelle des Bouffons et les *Troqueurs*. — Dauvergne codirecteur du Concert spirituel et surintendant de la musique du roi. — Ses deux premières directions de l'Opéra; les œuvres de Gluck. — Difficultés à l'Opéra et démission de Dauvergne. — Sa troisième direction. — La Révolution; il quitte Paris, et meurt à Lyon. — Son œuvre de violon; influence de Locatelli et prodromes gluckistes. .... 77

#### CHAPITRE IX

#### L'Art contemporain des Pièces en concert de Rameau. Quelques artisans du style rocaille.

##### SOMMAIRE

*Louis-Antoine Travenol*; ses démêlés avec Voltaire et Mondouville. — *Jean Lemaire* et la pratique des cordes ravalées. — *François Hanot*. — *Jean-Philippe Rameau* et ses *Pièces en concert*. — Le menuet et le concerto de violon d'*André-Joseph Exaudet*. — La Chasse de *Le Blanc*. — *André-Noël Pagin*, élève de Tartini et musicien du comte de Clermont; ses sonates. — *Charles-Antoine Branche*; il laisse un concerto de violon. — *Jacques-Philippe Lamoinary*, musicien de Valenciennes; il subit l'influence de la symphonie italo-allemande. — Les frères *Miroglio*; cadences de violon, tendances mannheimistes. — *Solier l'aîné*. .... 130

#### CHAPITRE X

#### L'Abbé le fils et les progrès de la technique. Tendances romantiques.

##### SOMMAIRE

*L'Abbé le fils*; son origine languedocienne; musicien de la Comédie française, puis élève de Leclair. — Ses débuts au Concert spirituel. — Il se livre à l'enseignement. — Son mariage. — L'Abbé au théâtre de la République et des Arts. — Sa mort. — Sonates, symphonies, airs variés, méthode de violon. — Il écrit des *cadences* et utilise le *pizzicato* et les *sons harmoniques*. — *Louis Aubert*. — La dynastie des *Piffet*. — *Piffet le cadet* musicien et poète; il est l'auteur d'une *Chasse*; sa technique. — *Rougeon l'aîné* et ses airs variés. — *Nicolas Vibert*, musicien du roi et de l'Opéra. — Titres bizarres et tendances romantiques de ses compositions. — *Papavoine*. — *Damoreau l'aîné*. — *Julien-Amable Mathieu*. — Motets à grand chœur au Concert spirituel. — Sa haute virtuosité.

## CINQUIÈME PARTIE

### GAVINIÈS ET SON TEMPS

#### CHAPITRE XI

#### Pierre Gaviniès.

##### SOMMAIRE

Le Bordelais *Pierre Gaviniès*; son talent précoce. — Il débute à Paris au Concert spirituel, à l'âge de treize ans. Ses succès et ses aventures. — Concertos. — *Le Prétendu*. — Il

organise des concerts de bienfaisance et prend part à la direction du Concert spirituel. — Sa retraite. — M<sup>me</sup> d'Alissan de la Tour. — Le Lycée des Arts. — Gaviniès devient professeur au Conservatoire. — Sa mort; son caractère; M<sup>me</sup> Guérin. — Sonates, concertos, airs à trois parties; les *Vingt-quatre Matinées*. — Le sentimentalisme. — Gaviniès est influencé par les Mannheimistes et par Gluck. — Sa brillante technique. . . . . 277

## CHAPITRE XII

## Contemporains et élèves de Gaviniès.

## SOMMAIRE

*Pierre Vachon*, musicien provençal. — Ses débuts au Concert spirituel; il s'engage chez le prince de Conti. — Ses ouvrages lyriques; son séjour et sa mort à Berlin. — Vachon est un épigone de Gaviniès. — *Joseph Touchemoulin*, dont toute la carrière s'écoule en Allemagne. — Les frères *Navoigille*; leur véritable nom. — Un violoniste français en Angleterre: *François-Hippolyte Barthélemon*. — *Nicolas Capron*, élève de Gaviniès; il fait partie de l'orchestre de La Pouplinière. — Ses symphonies concertantes. — Sa forte technique. — Les frères *Le Duc*; l'aîné *Simon*, élève de Gaviniès; ses succès au Concert spirituel. — Son cadet *Pierre* l'y remplace et joue ses œuvres. — L'œuvre de Simon: sonates, trios, concertos, symphonies concertantes. — Terminologie romantique; analogie du style de Simon Le Duc avec celui de Gaviniès. — Influences allemandes. . . . 333

## CHAPITRE XIII

## Les prédécesseurs français de Viotti.

## SOMMAIRE

*Marie-Alexandre Guénin*, élève de Capron et de Gaviniès; ses succès au Concert spirituel. Intendant de la musique du prince de Condé, premier violon à l'Opéra et musicien du roi. — Professeur de violon à l'Ecole royale de chant, puis au Conservatoire. — Membre de la Société des Enfants d'Apollon; il entre au service du roi Charles IV d'Espagne, puis de Louis XVIII. — Sa retraite et sa mort. — Il écrit des concertos, des symphonies, des sonates de clavecin avec accompagnement de violon. — Analogie de son écriture avec celle de Mozart. — *Bertheaume*, élève de Jacques Lemièrre; il débute à l'âge de neuf ans et demi. — Le Concert spirituel et le Concert d'émulation. — Il quitte la France et se fixe à Saint-Petersbourg. — Ses sonates, concertos et symphonies concertantes; la *scordatura*. — L'abbé *Alexandre-Robineau*, élève de Gaviniès. — *Paisible*, autre élève de Gaviniès. — Son suicide à Saint-Petersbourg. — Ses concertos. — *Théodore-Jean Tarade* et la fameuse *Romance* de Gaviniès. — Le *Chevalier de Saint-Georges*, virtuose de l'épée et de l'archet; son origine. — Élève de Gossec. — Le Concert des Amateurs. — La carrière militaire de Saint-Georges. — Ses déboires et sa mort. — Ses concertos. — *Pierre La Houssaye* et son œuvre. — *Jean-Baptiste Viotti* se fait entendre pour la première fois au Concert spirituel le 17 mars 1782 . . . . . 395

ADDENDA ET ERRATA. . . . . 309

TABLE DES REPRODUCTIONS. . . . . 313

## TOME IPI

## SIXIÈME PARTIE

## LES OUVRAGES DIDACTIQUES ET L'EXÉCUTION

## CHAPITRE XIV

## Les premières méthodes de violon.

## SOMMAIRE

La *Méthode* de *Montéclair* (1711-1712). — Pas de démancher. — Le *tremblement*. — L'archet; formalisme du tiré et du poussé. — Les *Principes* de *Dupont* (1718). — L'*Ecole d'Orphée* de *Corrette* (1738). — On enseigne les positions jusqu'à la septième. — La double corde. — Quelques *agrément*s. — Les *scordatures*; la *Sonate énigmatique* de *Nardini*. — Les *Avertissements* de *J.-M. Leclair l'aîné*. — L'*Art de jouer le violon* de *Geminiani* (1740). — Tenue de l'archet. — Modifications de la sonorité. — *Ordres* ou *positions*. — Les *coups d'archet*. — Les *ornements*, au nombre de quatorze. — Questions d'esthétique. . . . . 4



## CHAPITRE XV

## Les méthodes dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle.

## SOMMAIRE

- Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière* de Quantz (1752). — Importance de cet ouvrage au point de vue de l'exécution sur le violon, considérée surtout par rapport à l'archet. — Rôle essentiel de l'articulation. — Des ornements. — Exécution française et exécution italienne. — Les mouvements. — La *sourdine*. — Le *pizzicato*.
- Les *Principes de L'Abbé le fils* (1761). — Enseignement du démâcher. — Les ornements; l'*accent*. — Pratique des arpèges. — La *double corde*. — Les *sons harmoniques*.
- Les *Réflexions sur la musique* de Brijon (1763). — Etude du phrasé et de l'archet.
- Traité des agréments de la musique* de Tartini (1771). — Minutieuse étude de la technique des ornements. — Le *vibrato* qu'il appelle *tremolo*. — Les *cadences* ou *points d'orgue*.
- Manière de graduer un violon* (1771). — *Principes de musique* de Tarade (1774).
- L'Art de se perfectionner dans le violon* de Michel Corrette (1782). — Les *tours de force*. — Signes typographiques d'abréviation. — L'archet, la sonorité, le *vibrato*. — Les extensions.
- Méthode raisonnée* de Bailleux (1798). — Les *agréments*. . . . . 36

## CHAPITRE XVI

## La Technique d'après les traités didactiques et d'après les œuvres musicales.

## SOMMAIRE

- I. La Technique d'après les méthodes : 1° *L'archet*; le *staccato* (Geminiani, 1740; Corrette, 1782). — Quantz et l'accentuation. — L'Abbé le fils et les sons filés. — Brijon et le phrasé; on insiste sur le rôle expressif de l'archet. — 2° *La main gauche*. — Avant Corrette (1738), on n'enseigne pas le démâcher. Grand retard des traités sur la pratique courante. — Les positions chez Corrette et Geminiani. — L'accroissement notable de la virtuosité aux environs de 1750. — Pratique des sons harmoniques. — 3° *Les ornements*. — Etude approfondie des ornements par Geminiani, Quantz, L'Abbé, Tartini.
- II. La Technique d'après les œuvres : 1° *L'archet*. — Les ligatures chez les primitifs du violon. — Divers genres de batteries en usage avant Leclair. — Arpèges. — Les coups d'archet secondaires. — Le pointage des croches. — Le *staccato* en tirant et en poussant chez Leclair, Guillemain. — Variété d'archet (Cupis, Tremais, Dauvergne). — L'archet à la corde de Gaviniès. — 2° *La main gauche*. — La pratique du pouce. — La conquête de l'aigu précède celle du grave. En 1695, on connaît la pratique de la troisième position. En 1723, on va jusqu'à la septième. — Virtuosité des démâchers de Leclair. Critiques de Bollioud-Mermet (1746). — Cupis atteint en 1738 les limites du manche. — Doigters. — Le bourdon utilisé d'abord en passant. — Leclair et après lui L'Abbé, Branche, Mathieu le fils en perfectionnent l'usage. — Gaviniès et son école. — De bonne heure, on pratique la double corde. — Exécution arpégée de certains accords. — L'unisson sur deux cordes. — Le double trille du temps de Leclair. — Les extensions. — Mondonville et les sons harmoniques. — Les scordatures (Le Maire, Tremais, Corrette, Bertheaume). — Synthèse de la technique par Gaviniès. — 3° *Les ornements*. — Divers signes d'ornements (Piani, Mondonville). — Rôle de l'ornementation à l'époque de Gaviniès. — Les points d'orgue (P. Miroglio et Bertheaume). — Esthétique de l'exécution. Son caractère général. . . . . 86

## SEPTIÈME PARTIE

## L'ÉVOLUTION DE LA MUSIQUE DE VIOLON EN FRANCE AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE

## CHAPITRE XVII

## Les Genres et les Formes.

## SOMMAIRE

- Origine du solo de violon. La littérature du violon*. — La *sonate en trio*. — La *sonate à violon seul et basse*. — La *sonate à deux violons sans basse*. — La *sonate et la pièce à violon seul*. — *Formes des premières sonates*; ces sonates adoptent le cadre corellien. — *Concerts et Concertos*. — Concert sans partie prédominante et concert ou concerto à partie prédominante.

<i>Terminologie et morphologie entre 1725 et 1750.</i> — Titres de mouvements avec épithètes d'accélération ou de ralentissement. — Modification tonale ou modale des pièces lentes. — Disparition progressive des airs de danse. — Tendance à l'unification des vitesses.	
<i>Évolution de la sonate vers un dispositif en trois mouvements.</i> — Influences de la symphonie italienne et de Vivaldi. — <i>Airs variés, Menuet, Scherzo, Romance.</i>	
<i>La sonate de clavecin ou piano-forte avec accompagnement de violon.</i> — Quelques mots sur le <i>quatuor à cordes</i> .	119

## CHAPITRE XVIII

**La Composition.**

## SOMMAIRE

<i>La thématique.</i> — Emploi de la gammè du ton. — Le <i>cyclisme</i> , issu du principe de la variation. — Le <i>style rocaille</i> ou <i>galant</i> et la mélodie affouillée. — Evolution de la thématique vers des formes plus simples et plus expressives.	
<i>La dynamique.</i>	
<i>Les coupes binaire et ternaire dans la sonate.</i> — Les barres de reprise. — <i>La réexposition.</i>	
<i>Le bithématisme</i> : ses manifestations vers 1740. — Il s'établit vers 1750.	
<i>Le développement</i> : ses modalités. — Les séquences. — Le jeu des tonalités. — Exemples de développement empruntés à des œuvres des diverses périodes de l'histoire de notre école de violon.	154

## CHAPITRE XIX

**La musique de violon et la critique.**

## SOMMAIRE

I. <i>L'esthétique musicale</i> au dix-huitième siècle; son caractère rationaliste. — L'imitation de la nature. — Evolution de l'esthétique dans la seconde moitié du siècle.	
II. <i>La critique des œuvres</i> : défiance à l'égard de la musique instrumentale. — Opinions du <i>Mercur</i> , de <i>Pluche</i> ; l'expression des sentiments: <i>Mattheson</i> , <i>Le Blanc</i> , <i>Saint-Mard</i> , <i>Béthizy</i> , <i>Quantz</i> . — Orientation nouvelle de la critique vers 1750. — La musique est un langage. — Monotonie des œuvres. — Appréciations de <i>Blainville</i> , de <i>Briçon</i> , de <i>Grégory</i> , de <i>Chabanon</i> . — Harmonie et Mélodie. — <i>Bemetzrieder</i> , <i>Ginguéné</i> , <i>Lacépède</i> ; le sentimentalisme.	
III. <i>L'exécution</i> ; qualités et défauts qu'on lui reconnaît. — Question du style	188
<i>Conclusion</i> .	207

## HUITIÈME PARTIE

## CATALOGUES ET BIBLIOGRAPHIE

Catalogue des œuvres de l'ancienne école française de violon par ordre alphabétique d'auteurs.	213
Catalogue des œuvres de l'ancienne école française de violon rangées par ordre chronologique.	229
Catalogue des œuvres de l'ancienne école française de violon classées par genres.	243
Principales éditions modernes françaises et étrangères.	247
Bibliographie.	253
Première partie : <i>Sources manuscrites</i> .	253
Deuxième partie : <i>Sources imprimées</i> .	257
INDEX ALPHABÉTIQUE.	273
ADDENDA ET ERRATA.	309
TABLE GÉNÉRALE DES REPRODUCTIONS.	312











MILLS COLLEGE

THIS BOOK IS D'  
STA'

Books not returned  
five cts

REGULATED

ILL-DUE

MILLS COLLEGE LIBRARY

3 3086 00118 8309

F  
787.1

89983

L194e  
v.3



